LILIANA MARTA FERNANDEZ DE MAZZONI

TRIVIAL FINO
(Uma leitura da produção de Manuel Puig)

Tese de Mestrado
Instituto de Estudos
da Linguagem
UNICAMP

ORIENTADORA: Iumna Maria Simon

CAMPINAS
1985

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Este exemplar é a redação
final da Tese defendida por
Liliana Marta Fernandez de
Mazzoni e aprovada pela
Comissão Julgadora em 28.01.86
Iumna Maria Simon

5.1 O sádico e a bela

5.2 Sexo e vazio

Notas

Capítulo Terceiro: Diminuição da distância
estética entre autor-obra

Capítulo Quarto: Discurso puiguiano e kitsch

1. A obra e seus avatares

1.1 A hipótese kitsch

1.2 O kitsch como traição

1.3 Que rouba a um ladrão

2. O espetacular

2.1 "Cambio de luces"

2.1 O olho que te olha

2.2 "Siga el curso"

2.2.1 A "realidade"

2.2.2 A ficção ficcional

2.2.3 A encruzilhada de enigmas

2.2.4 Quebrando o silêncio

2.2.5 O real por imagens. O caráter espetacular
da realidade

3. Cortina rasgada

4. A cotidianização da arte

4.1 A biografia cedida

4.2 O Material empregado. Discurso puiguiano e
pop art

4.3 A escala diminuída

4.4 Sinal fechado

5. A arte em um universo inerte

Notas

BIBLIOGRAFIA

INDICE'

páginas
I-VI

Apresentação	
Capítulo Primeiro: <u>Manuel Puig e a região</u>	
1. As origens regionais	
1.1 A imagem cinematográfica	
1.2 Da imagem cinematográfica à perspectiva cultural hollywoodiana	
1.2.1 A perspectiva cultural como divisor de águas	
1.2.2 A perspectiva cultural e o material empregado	
1.2.3 Perspectiva cultural e crítica literária	
2. As origens regionais e a região	
2.1 A região e o regionalismo	
2.2 Os órfãos da pobreza	
2.2.1 "Te acordás, hermano?"	
3. A região e a Região	
3.1 O "lado da vergonha" - Ou do tamanho bonaerense	
3.2 A região e a visão de mundo	
Notas	
Capítulo Segundo: <u>A personagem e o sonho</u>	
1. Introdução	
2. Espelho, espelho	
3. "Dale, campeón"	
4. Traição e silêncio	
4.1 Da traição silenciosa	
4.2 Os traidores traídos	
4.3 "The sounds of silence"	
5. Cenas de sexo explícito	

Agradeço à CAPES (Coordenadoria para o Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior) o auxílio prestado sob a forma de bolsa, sem a qual não teria sido possível a realização deste trabalho.

APRESENTAÇÃO

Este trabalho nasce por obra de várias perplexidades, as quais operaram, em algum momento, como um incerto ponto de partida.

Em primeiro lugar, a discreta excepcionalidade que reveste a personalidade literária de um produtor de literatura - Manuel Puig - cuja perspectiva cultural hollywoodiana o torna diferente do grosso dos escritores argentinos contemporâneos. Soma-se a isto a discreta excepcionalidade que reveste a própria produção literária, no quadro mais amplo da literatura hispano-americana de vanguarda.

Nessa obra, plasma-se uma visão oficial da sociedade e do seu negativo, instâncias discursivas entre as quais se conforma um espaço de proporções reduzidas, até o momento não igualadas na série literária na qual a produção puigiana acaba por inserir-se. A novidade deste aspecto me levou a remontar à gênese desta redução. Por isso, no capítulo primeiro, enfoco as origens regionais do escritor. E, da marginalidade geográfica resgato uma visão, que envolverá, abrangendo-a, toda a produção.

Trata-se de uma visão, não de quem contempla o mundo a partir do tamanho diminuto da região - pois, em tal caso, esse mundo adquiriria proporções gigantescas - mas sim de quem, com o olhar impregnado da medida diminuta da região, aguça a sua percepção quando se trata de enfocar a estatura verdadeiramente insignificante do homem argentino, habitante afinal de contas, de uma região menor, periférica em relação aos focos irradiadores de poder, assim como o Homem na sociedade contemporânea. De modo que as origens regionais do escritor encontram-se traduzidas em visão de mundo.

Já nesse capítulo primeiro inicia-se a análise da personagem puiguiana numa etapa que, apenas com fins expositivos, poder-se-ia denominar de regional. Nessa pintura de caracteres, isola-se o traço grotesco, cuja ênfase considero como expressiva de uma situação de dependência cultural, típica do subdesenvolvimento. Dito de outro modo, na obra de Manuel Puig, o desajuste entre o atraso das nossas origens e o avanço do capitalismo se plasma literariamente na ênfase do traço grotesco.

Na perseguição desse traço, comparo - numa obra que, como Boquitas pintadas, reconcentra os refletores romanescos na marginalidade da região, e que se oferece, aberta, ao cotejo, a partir da prodigalização de paralelismos - o ocupado "negro" e o ocupante branco. Em sua caracterização, a paleta do escritor propõe essa cara branca e essa coroa acabocada de uma mesma moeda, justamente, como formas do mesmo. Mas também como formas do outro. Acentua-se apenas, nessa queda na pirâmide social proposta pela obra, o traço deformante.

Também constituem o mesmo e o outro o habitante de lugares considerados como centros do subdesenvolvimento e o habitante das matrizes irradiadoras de poder. A meemida de na orfandade e a alteridade que separa a pobreza da riqueza ficam impressas na dimensão de um único traço. Pois se trata de uma dimensão presente em todas as instâncias da sociedade massificada, embora perceptível, com maior nitidez, em seus grupos marginais. Contudo, raspando com as unhas, dolorosamente, essas sucessivas camadas de verniz, produto da infinita superposição de modelos a serem imitados, o leitor puiguiano terá acesso ao rosto sem rosto de um universo desculturado.

É interessante esclarecer que o traço gótico não apenas se encontra plasmado na pintura puiguiana de caracteres, mas também que se estende à sua produção como um todo. Pois cada obra dessa produção se autopropõe à posterior como um espelho deformante. Deste modo, os textos puiguanos se pauperizam. Na trajetória crítica que empreendo, à cata' dessa pauperização, tomo como pautas interpretativas três romances: La traición de Rita Hayworth, The Buenos Aires Affair e Pubis angelical. No fim do caminho - um caminho se meado de perplexidades - tentaremos configurar o conceito diferente do literário que a obra de Manuel Puig propõe, articulado com a fugacidade dos intermitentes estímulos inerentes ao momento histórico em que vivemos.

Essas novas perplexidades às quais me referi advêm do caráter do objeto de estudo. Pois trata-se de uma obra na qual se conjugam técnicas tradicionais com arriscados achados da vanguarda literária. Este fato tornou, em algum momento, escorregadio um território literário que se move entre pólos, considerados convencionalmente como antagônicos. A fotografia e o seu negativo.

De modo que, nessas areias movedizas, por vezes desponta um narrador que sabe que o ato de narrar se tornou impossível num universo fadado à mesmidade, mas que, apesar de tudo, narra. E o faz, por momentos, a partir dos procedimentos mais convencionais. O clichê inerente às fórmulas às quais o narrador apela constantemente desconstrói um discurso que, apesar de tudo, se constrói. Na encruzilhada narrativa, a solução formal proporcionada pelo pastiche.

Dáí que o discurso se apresente triturado, abatido,

mas não liquidado. Se o silêncio ameaça uma obra que faz de constante apelo ao vazio do estereótipo, a própria obra, embora apresentando-se em ruínas, desafia esse silêncio, (des)construindo-se a partir desse discurso alheio, contrabandeados dos mass-media e estigmatizado por toda uma crítica da cultura. Soma-se a este fato a novidade de um autor implícito que, embora se distancie, também se aproxima perigosamente desse universo desqualificado, não como atitude imposta, mas vivenciada.

Estes incessantes vaivéns da produção puigiana levaram-me à reacomodação de uma postura crítica. Era chegada o momento de abandonar uma certa rigidez e de ensaiar a fecundidade da flexibilidade. Pois as categorias críticas a partir das quais habitualmente se costuma abordar - e avaliar - o fenômeno literário de vanguarda tornam-se não inoperantes, mas insuficientes quando se trata de encarar aquilo que é, em certo sentido, diferente.

Contudo, na vinculação da personagem urbana com o sonho (capítulo segundo), prefiro - sem descuidar o brilho da superfície presente nos modelos indiciados (Eva Perón, Angel Labruna, Rita Hayworth, Mecha Ortiz, entre outros) - privilegiar em minha leitura o negativo da imagem. A contrafachada do edifício ficcional nega a fachada, apresentando a diminuição, o silêncio, a mecanização, a desestetização, como contrapartida literária dos grandes mitos sociais: os ideais de grandeza, o movimento do progresso, a enganosa verborragia social, a estetização da política.

Entretanto, no quadro desse caráter bifronte assinalado na produção puigiana, destinar o capítulo terceiro

às conclusões teria significado desprezar parte da riqueza apresentada pelos textos puiguanos. Por isso, o capítulo terceiro, que aqui denominamos "Intervalo", constitui um verdadeiro intervalo neste trabalho.

Esse corte corresponde à necessidade de contextualizar a sedução exercida por essas pedras falsas, arrancadas das jazidas dos mass-media, sobre um escritor que despende para a sua realização literária, através da (im)palpável figura do autor implícito. Trata-se de um corpo de papel, que se incorpora - por momentos incondicionalmente - ao corpo da obra. Queima-se no fogo-fátuo exalado por esses textos carentes de nobreza e, também, manifesta-se sensível às mitologias por eles veiculadas. Inevitavelmente, o leitor acompanha as fintas do autor implícito. Pois todos - personagens, autor e leitor - somos permeáveis, em diferentes graus, ao canto da sereia que nos induz à imitação de modelos. Somos todos co-participantes de uma mesma derrota.

Já no capítulo quarto enfrentam-se, por fim, as duas instâncias discursivas. Analisam-se as técnicas às quais Manuel Puig submete esses textos roubados dos mass-media. As mesmas, além do mais, às quais o procedimento de kitschinização da alta literatura submete a nobreza do aço literário. O roubo e a exaustiva formalização dão, neste caso, como resultado o pastiche. A evaporação, em parte, das primitivas qualidades desses materiais se condensa numa atmosfera espetacular que acompanha a instância fotográfica desses romances. Damos a isto o nome de espetacular. Mas, por outro lado, na medida em que são perfeitamente reconhecíveis pelo leitor, esses materiais submetidos a várias etapas de degradação redundam no aviltamento da produção literária. Deste modo, aderem ao negativo da imagem. Assim, es-

sas obras solicitam de seu réceptor a admiração (olhar de longe, com respeito) e a abominação. Até que, por fim, o entrecruzamento, provocado por uma constante troca de luzes, operada dos bastidores ficcionais, leva o leitor a abominar o caráter espetacular instalado no seu próprio cotidiano. Nesse cotidiano, instala-se também o fato literário. Por isso, o final do trabalho (capítulo quarto) pretende estabelecer as coordenadas do conceito diferente do literário proposto pela produção de Manuel Puig. Um conceito que se articula, naturalmente, com o momento histórico em que vivemos.

Capítulo Primeiro: MANUEL PUIG E A REGIÃO

Aqui e acolá vertem-se opiniões sobre a produção literária de Manuel Puig. Trata-se, sem dúvida, de um escritor ' controvertido. Contudo, chama à atenção que o fogro cruzado de detrações e de alguns elogios, mais do que na letra impressa, se encontre instalado muito perto da cômoda poltrona da leitura ou nos bastidores dos círculos literários. Pois é: a crítica especializada vem sendo bastante reticente no que diz respeito a este escritor argentino, se levarmos em consideração os escassos testemunhos ensaísticos existentes, no ' que vai desde 1967, data de publicação do primeiro romance ' puiguiano, La traición de Rita Hayworth, até o presente. Silêncio de boa parte da crítica. Algumas vozes laudatórias. ' Este parece ser o balanço de quase vinte anos de produção literária.

A parquedade de uns e a atitude reticentemente polêmica de outros advem, me parece, do caráter de excepcionalidade de escritor e produção no âmbito mais amplo da literatura argentina precedente. Não se trata de uma excepcionalidade, por assim dizer, vistosa. Bem pelo contrário. Trata-se ' de uma "discreta" excepcionalidade, o qual induz a abordar ' a obra de Manuel Puig com certa precaução. De onde surge essa excepcionalidade?

1. As origens regionais

Em primeiro lugar, essa excepcionalidade surge da ' perspectiva cultural do próprio escritor conformada, como es

tá, pelo cinema hollywoodiano das décadas de 30 e 40. Neste sentido, vale a pena demorarmos em alguns depoimentos do próprio Manuel Puig. Entre eles, destaco a narração efetuada por ele próprio acerca de como se produz a sua passagem do cinema para a literatura (1). Naquela ocasião, o público universitário encontrava-se, não sem certa perplexidade perante um produtor de literatura que, no dizer do crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal (2), havia assistido à Universidade Popular do Cinema e que, por ela, havia sido, paradoxalmente, colonizado e educado.

1.1 A imagem cinematográfica

"Minha ligação com o cinema começou muito cedo na minha vida. Nasci em 1932 numa pequena cidade dos pampas secos, General Villegas. Era a ausência total de paisagem, uma planície sem árvores, quase arenosa, mas com um ótimo capim para alimentar o gado, e nisso se baseava a economia da região. A capital (Buenos Aires) ficava a uns 600 km, as grandes montanhas dos Andes (Mendoza) a um pouco mais, e as serras e os lagos de Córdoba, a um pouco menos. Esse era o centro da República Argentina, mas para mim não era centro de nada.

Essa paisagem desnuda era a moldura, o palco quase abstrato onde se representavam dramas que me interessavam muito, mas que não me agradavam. Eram dramas com papéis fixos predeterminados pelo machismo dominante. Papéis de homens e mulheres frágeis, que nem sempre correspondia ao caráter forte ou frágil de quem o encarnava. A interpretação das pessoas não era boa e eu preferia as interpretações de Hollywood. Além do mais no cinema representador e sonhador dos anos 30 e 40, a virtude era sempre premiada mesmo quando um inocente caminhava para o patíbulo, os violinos da trilha sonora se compadeciam e o transformavam num herói. Existia apenas um cinema em Villegas e o programa mudava todo dia. Num certa época eu devo ter decidido inconscientemente que a ficção da tela era a "realidade" enquanto que tudo o que acontecia a minha volta era digno apenas de um filme, de um western que eu tivesse ido assistir por engano. (...)

No final da década de 40 eu era ainda um adolescente e devia escolher uma profissão para estudar. O único lugar onde me sentia bem era na platéia do cinema e assim deduzi erradamente que também me sentiria bem no trabalho cinematográfico. Assim em 56 parti para Roma com uma bolsa de estudos da "Dante Alighieri" de Buenos Aires, onde eu tinha estudado língua e literatura italiana, mas literatura somente para melhorar a língua. Entrei no Centro Experimental de Cinematografia para estudar direção e logo me dei conta que mesmo no 'mundo real' os problemas proliferavam" (3).

Chama à atenção que cada vez que Manuel Puig discorre sobre a sua infância e adolescência vividas na região lance mão de uma imagem cinematográfica. Trata-se de uma imagem curinga. Expressa, no fragmento citado, as carências da realidade regional, as vidas impostadas dos seus habitantes. Esse western que o escritor tinha assistido por engano. A imagem cinematográfica expressa também a fuga do escritor dessas circunstâncias adversas para o concheiro da sala em penumbras. Nela filme após filme, reeditar-se-iam as fantasmagorias que chegaram a suscitar no escritor o mórbido desejo de consubstancializar-se com o celuloide. Assim, com uma frase carregada de efeitos hiperboliza na Universidade de Yale esse sentimento do passado: "I wanted to be a movie" ("Eu queria ser um filme). Ou mais tarde já no Brasil: "Outra vez o sonho de transformar minha vida num filme... Nunca me identifiquei com um personagem, eu queria ser o celuloide do filme, não a carne, os ossos. Queria ser esse branco e preto irreal!" (4).

A imagem cinematográfica, sempre presente toda vez que Manuel Puig recorta, em eventuais depoimentos, os primeiros anos da sua vida concede a esses depoimentos uma certa profundidade. E como se se tratasse de um texto, montado sobre o contexto da própria vida. Nele, um narrador cindido

conta, desde a distância tomada a partir da vida vivida, as obsessões do passado. E a questão não deixa de apresentar certa ambigüidade. De um lado, a recorrente apelação à imagem cinematográfica parece envolver uma implícita vontade de espetacularizar esse segmento de vida vivido na região. Da leitura do fragmento advém a impressão de que se trata de uma imagem de escritor construída à moda hollywoodiana. Mas, por outro lado, dada a própria desqualificação inerente à fonte apelada, a figura do escritor perde as cores tradicionais. Desse modo, surge uma imagem de escritor "por baixo" do nível ao qual público e crítica literária se encontram, até o momento, habituados, quando se trata de um escritor contemporâneo. De maneira paralela ao recurso de Hollywood que ampliava a imagem das suas stars projetando-as a regiões impalpáveis e etéreas, Manuel Puig propõe-se como hollywoodianamente espetacularizado. Mas, como contrapartida, a banalidade das imagens empregadas redundará, por assim dizer, "desescritorização" do escritor. Este movimento entre a espetacularização e o aviltamento constituirá - como se verá - uma constante não já numa imagem externa à obra, senão no centro da própria produção de Manuel Puig. É suficiente dizer, por enquanto, que o recurso remete, simultaneamente, a uma visão oficial da sociedade e ao seu negativo. E o recurso já se faz presente na primeira produção puigiana, ambientada na região. Pois esse segmento da vida do escritor, vivido na região, constituirá o epicentro gerador da sua literatura.

Desse segmento emanaram diretamente os seus dois primeiros romances: La traición de Rita Hayworth e Boquitas pintadas. Os mais auto-biográficos de todos. Ambos os romances deixam a impressão de que se põs em movimento um antigo álbum de família. As obras estão ambientadas em General Villegas (na ficção: Coronel Vallejos). Desse álbum surge um

painel da vida simples de um grupo de pessoas durante as décadas de 30 e 40, dentro dos limites asfixiantes da monotonia provinciana. E como acontece em certas pinturas maneiristas, o próprio autor não consegue evitar, no seu primeiro romance, o espelhamento dentro da obra. Fica, desse modo, perfilado o seu retrato, quando criança e adolescente, no sensível Toto. Também os seus pais (Berto e Mita Casals, na ficção) alguns membros da família e amigos. Pouco mais. Já no seu segundo romance, Manuel Puig desloca o centro da sua atenção, desse âmbito estritamente familiar, para focar outros habitantes de General Villegas: um Don Juan caipira, sua namorada, suas amantes, outras relações. E também pouco mais.

Mas, trate-se de personagens abertamente vinculados à vida do escritor, já de personagens fictícios que encarnam, como o próprio escritor tem manifestado em mais de uma ocasião, problemas seus ainda não resolvidos ou seus antagonistas, o certo é que nesse segmento ficaram estagnadas todas as criaturas do universo literário puiguiano. A impressão de univocidade na multiplicidade, que revestem essas personagens, advém da repetição do mesmo gesto monológico de fascínio pelo cinema hollywoodiano e pelas diferentes manifestações da "cultura" de massas. A personagem puiguiana é incapaz de tomar distância desses textos. Sem dúvida alguma, trata-se da herança de um passado marcado pelo fascínio acrítico pelos mais diversos representantes da "cultura" de massas.

Além do mais, esse acervo juvenil põe-se também de manifesto nos próprios materiais empregados por Manuel Puig, já escritor, na conformação do seu universo literário. Esses materiais empregados, submetidos a um processo de reelabora-

ção, são os principais veículos, já no centro da produção, de um movimento dúplíce, paralelo ao já observado quando se tratava de uma construção de imagem de escritor. De um lado, essa substância arrancada dos meios de comunicação de massas, perde, em parte, suas iniciais notas distintivas, gerando uma atmosfera hollywoodiana muito especial que espetaculariza essas obras. Assim, essa produção solicita ser contemplada. Por outro, na medida em que perfeitamente reconhecíveis pelo leitor, no que diz respeito à sua carência de nobreza, esses materiais aviltam a produção puigiana desbotando suas cores literárias. Desde esta perspectiva, essa solicitação textual se redimensiona e o leitor é induzido a abominar o caráter espetacular do seu próprio cotidiano.

1.2 Da imagem cinematográfica à perspectiva cultural hollywoodiana

A imagem cinematográfica, empregada pelo escritor quando se trata de focar infância e adolescência, vai se esvaindo conforme avança o seu depoimento. O texto dela se despoja quando se trata de abordar a experiência do escritor nos próprios bastidores da indústria cinematográfica. Deste modo, esse texto parece ganhar em objetividade testemunhal. A imagem cinematográfica metamorfosea-se em perspectiva cultural. Dito de outro modo, o cinema hollywoodiano pelo qual o escritor professa uma paixão exacerbada até o ponto de constituir um verdadeiro instrumento de expressão literária, será, primeiramente, o refúgio propício para que Manuel Puig, criança e adolescente, se evada de uma realidade desagradável; depois, a vocação que o induz a ultrapassar -

sar os limites da região para estudar cinematografia e, de maneira concomitante, a perspectiva cultural desde a qual o escritor analisa o próprio fenômeno estético. Neste sentido, observa Manuel Puig (5)

"Quanto ao Centro Experimental de Cinema existiam aí dois tipos de repressão diferentes. Era uma escola estatal, com diretores da Democracia Cristã e por isso o estudo era do tipo convencional. A outra repressão era ainda mais nefasta e vinha da estética da moda: o neorealismo. Apoiado pela esquerda possuía toda força e o fascínio do momento. De um lado ele se propunha, legitimamente, num país profundamente classista, um cinema de denúncia social, mas por outro lado tornava proibido o cinema de autor: tudo devia ser anônimo e severamente devotado ao dogma zavatiniano (....). Todo o cinema de Hollywood era considerado antiquado pela sua superficialidade política e depois porque uma das características de Hollywood era saber narrar, chegaram à conclusão de que narrar era necessário. Eu me senti atacado no mais profundo da minha preferência e não suportei a escola por mais um ano. A atmosfera neorealista me oprimia e em 57 parti de carona para Paris. Ressurreição. Aí já existia o cinema de ensaio e os estudantes de Sorbonne iam ver "Rainha Cristina" de Garbo no Noevanbules. Além do mais começavam a se afirmar os "Cahiers du Cinema" com sua teoria de cinema de autor. Me senti no meu ambiente, sem me dar conta comecei a escrever um romance (...)"

Pouco interessa, aqui, concordar ou discordar, total ou parcialmente, com as opiniões vertidas por Manuel Puig sobre o neorealismo italiano. O que sim resulta de interesse é observar a postura assumida pelo sujeito desse discurso. Neste sentido, Manuel Puig coloca-se em um único ponto de mira: o cinema hollywoodiano de uma época determinada. Nele, o escritor fica plantado. E com isso, fica obstruída, em parte, a sua visão.

Também o próprio cinema hollywoodiano, uma vez produzida sua transformação de objeto alienante em objeto de predileção constituirá motivo da reflexão puigiana. É o mo

mento em que, forçando uma interpretação favorável a este tipo de produção cinematográfica, as gafes surgem de maneira flagrante: "Na literatura me sinto bem numa posição analítica, realista. No cinema, não. (6). Prosegue com uma alusão ao neorealismo italiano, ilustrativa do tipo de realismo ao qual o escritor se está referindo. "Não me convencem as tendências atuais do cinema realista, me parece que atingiram somente um realismo cinematográfico superficial" (7). Para passar a enaltecer, como contrapartida e de maneira sui generis, o "realismo" do cinema hollywoodiano das décadas de 30 e 40: "De um lado, a riqueza de imagens destes autores, a sua beleza formal, os coloca num plano artístico altíssimo, mas tem alguma coisa a mais e muito curiosa, é que esse cinema consegue envolver o espectador atual e lhe comunica uma experiência humana "real", autêntica. Talvez os sonhos dos cenógrafos, produtores, estrelas e diretores de quatro ou cinco décadas atrás, possam nos guiar para a compreensão daqueles anos. A imagem distorcida aí está talvez nos restituindo a imagem "real". Mas tudo isso pode ser apenas o reflexo do meu gosto pessoal". (8).

1.2.1 A perspectiva cultural como divisor de águas

Esta perspectiva cultural hollywoodiana assumida, em todo momento, por Manuel Puig, ergue-se como verdadeiro divisor de águas entre o escritor e o grosso dos escritores argentinos contemporâneos. E eis aqui o ponto central da excepcionalidade do nosso escritor. O estabelecimento de termos comparativos torna-se aqui inevitável. Permeada, como está, a sua personalidade literária por essa perspectiva cultural

hollywoodiana, a imagem que emerge das suas observações sobre estética é a de um escritor non doctus. Justamente o contrário do que, até o momento, vem sendo considerado regra de ouro: o tradicional desdobramento dos escritores argentinos em produtores de literatura e críticos literários. Neste sentido, ecoa, no escritor argentino contemporâneo, uma situação cuja tipicidade surge de uma rápida revisão da literatura do nosso tempo. A condição de poeta docto constitui uma característica comum às personalidades literárias do século XX: Joyce, Pound, Brecht, Eliot, entre outros. Conseqüentemente, aqui e acolá encontram-se nos nossos escritores marcas dos caminhos abertos à reflexão e à crítica literária. No polifacético e árduo labor crítico desempenhado por Jorge Luis Borges. Nos trabalhos rigorosamente acadêmicos, como o estudo da urna grega na poesia de John Keats, efetuado por Julio Cortázar ou na introdução e comentários que acompanham a sua tradução das obras em prosa de Edgar Allan Poe, ou nos seus ensaios sobre o surrealismo. Nos ensaios sobre literatura de David Viñas e de Ricardo Piglia. Enfim, na própria metalinguagem incrustada no universo ficcional.

Comparada com esta tradição de peso nas nossas letras, surge, da perspectiva cultural hollywoodiana ostentada por Manuel Puig, uma imagem de produtor de literatura bem mais reduzida do que aquela a qual o público se encontra já, familiarizado.

Contudo, resulta conveniente esclarecer que, neste sentido, inexistente em Manuel Puig qualquer gesto pretencioso. Se a pretensão surge de um gesto grandiloqüente, no caso particular deste escritor, além dos elementos da realidade bem eloqüentes, o gesto aponta justamente para o contrário: a auto-diminuição.

Conseqüentemente, Manuel Puig não se ergue como crítico da estética contemporânea ... nem pretende sê-lo. Suas opiniões sobre cinema o sobre literatura surgem sempre, de maneira ocasional no decorrer de alguns depoimentos. A constante tomada de posição, quando do objeto literário se trata, não é a do leitor crítico da obra de outros escritores, mas a de produtor de literatura. É no estrito âmbito da produção literária onde será analisada - no momento oportuno - a incidência no universo da criação, desse achatamento da perspectiva cultural do produtor de literatura. É, pois, no estrito quadro da realização literária onde ficará impressa a real envergadura de Manuel Puig. A perspectiva cultural de um escritor não constitui condição sine qua non do valor ou do desvalor da sua produção.

1.2.2 A perspectiva cultural e o material empregado

Em direta articulação com a perspectiva cultural do escritor encontra-se, naturalmente, o material empregado na conformação do universo narrativo puigiano. Como é sabido, o discurso puigiano está amassado nos mais diversos textos procedentes da "cultura" de massas. Constituem estes, o verdadeiro material expressivo de Manuel Puig, quem os arranca do seu contexto original e os submete a um processo de reelaboração. Constituem também o permanente horizonte cultural das suas criaturas, o qual as torna diferentes no que diz respeito a uma linha, já consagrada na literatura argentina, de tratamento da personagem romanesca: a personagem intelectual. E constituem, além do mais, a principal argumentação para o uso da vara menor com que é medida, às vezes, a produção de Manuel Puig. Pois, inseridos, como estão, no

nosso cotidiano mais banal, esses materiais contribuem a recobrir essas obras de uma aparência de facilidade de leitura bastante perigosa.

A partir daqui, os detratores de Manuel Puig levam - tam, com bastante assiduidade, uma questão nem sempre formulada mas que emerge, com bastante nitidez, das entrelinhas . Uma questão que poderia ser traduzida de acordo com uma aguda distinção de Roland Barthes (9). É Manuel Puig um escritor ou um escrevedor de estórias? Ou, para empregar a sabrosa revitalização que, do último termo da dicotomia, faria, mais tarde em espanhol, o escritor peruano Vargas Llosa no próprio título de um dos seus romances (10): É Manuel Puig um escritor ou um "escrevinhador" de estórias?

A sensação de "déjà vu" que emana desses materiais é, me parece, a responsável por esta disquisição. Mas como observa Juan José Sebrelli: "Pode parecer óbvio ocupar-se do conhecido, mas o conhecido é, como dizia Hegel, precisamente por 'demasiadamente conhecido o irreconhecível. É suficiente que ' nos desliguemos do nosso olhar rotineiro que olha sem enxergar nada, para que nos surpreendamos perante coisas que tínhamos acabado esquecendo por estarem demasiadamente presentes". Neste sentido, em termos de produção argentina, tanto o ensaísta (Sebrelli) quanto o escritor de ficções (Puig) empreendem, na década do 60, a empresa de observar com singular perspicácia o nosso cotidiano.

Cabe lembrar que um dos pioneiros do processo de cotidianização da literatura argentina é Julio Cortázar, um autor que, por esse motivo, constituirá um referencial bastante freqüente neste trabalho. É claro que longe estamos dessa obra de menção obrigatória, que é Rayuela, cujo hermetismo lhe con-

fere esse caráter de monumentalidade inerente aos clássicos. A dificuldade de acesso desta obra maestra contrapõe-se, no caso da produção puigiana, uma impressão de leveza de leitura, a qual provoca o emprego, de maneira espontânea, do diminutivo nos juízos apreciativos, mesmo entre os mais fervorosos degustadores: "Trata-se de uma obrinha magnífica" ou de "Uma joínha da literatura".

Vara menor e emprego do diminutivo apelam, sem que - rer, a um processo de cotidianização das artes. Contudo, envolvem, já um significado pejorativo, já uma certa retração. Neste sentido, observa o próprio autor (12):

"Acima de tudo, o folhetim tem elementos que me seduzem muito. Eu estou mais do que pela literatura formada pelo cinema, pelo cinema folhetinesco, pelo cinema policial. Então, digamos num Hitchcock há momentos de uma plasticidade de primeira linha que ninguém vai pensar em pôr em dúvida, mas também esses valores visuais, dramáticos estão sustentados por recursos folhetinescos que eu acho válidos. O que não seria válido é um discurso escapista, isso não me interessa. Não me interessa fazer as pessoas sonharem. Talvez em um capítulo, mas que depois caíam e acordem. Mas usar elementos desses gêneros chamados populares ou menores não me parece mal porque eu acredito um pouco para leitores com minhas mesmas limitações, né? Eu, pelo fato de estar formado pelo cinema, tenho sérias dificuldades de concentração na leitura. Eu gosto, mas há uma ginástica inquietante. Por quê não ajudar, num certo sentido, as pessoas que adolecem das minhas próprias limitações? Eu gosto desse tipo de leitura. Parece-me que são recursos formais, que não tem por quê ser descartados, por serem fáceis ou reacionários. Se aguça o interesse por uma questão que não é, reacionária, então, o recurso não é reacionário. Mas claro, são recursos que estão associados com cinema e literatura de evasão, né? Não se separa uma coisa da outra. Eu tenho muitos iníngos na crítica pelo simples fato de que meus livros se lêem rápido - alguns, nem todos - ou de que há interesse narrativo, então veem um elemento de frivolidade nisso"

Puig dá aqui no alvo de outro elemento que, junto aos

materiais empregados, contribuem a recobrir seus romances de uma aparente leveza de leitura: o emprego do suspense. O produto dessa combinação provoca no leitor uma indefinível sensação de vista cansada à medida que avança a sua experiência de leitura. Produz-se, deste modo, uma espécie de sinal de livre trânsito por terra firme e familiar. Por outra parte, cabe ao material empregado, dada a sua estrita temporalidade, a responsabilidade por esse carácter de obras datadas, que detentam os romances puiguanos. E, aliás, o desgaste que a própria familiaridade do receptor com o produto "original" precipitou, parece sugerir o carácter de descartável dessa literatura. Trata-se, como se verá, de uma impressão que, embora epidérmica, é válida, mas que requer, contudo, níveis de análise mais profundos.

1.2.3 Perspectiva cultural e crítica literária

Com o decorrer dos anos, a perplexidade que autor e obra provocam parece diminuir e, paradoxalmente, também crescer. Diminui na medida em que tanto um como a outra tornaram-se familiares no universo das letras hispano-americanas. Cresce a partir da percepção de que certos pressupostos da crítica, oportunos em algum momento do passado, hoje encontram-se irremissivelmente invalidados com o aumento da produção puiguiana.

Com todo o seu mérito, a crítica da primeira hora ocupou parte da sua atenção em detectar as possíveis fontes literárias de La traición de Rita Hayworth, por exemplo. Obras de Ivy Compton-Burnet e de Natalie Sarraute, nos diálogos sem sujeito explícito. De Flaubert, na concepção dessa espécie de

Emma Bovary pampeana que é Mita. Hoje em dia, sabe-se que Manuel Puig dificilmente leu esses autores ("los libros se me caen de las manos", comenta o escritor). Inexistem nele essas paixões literárias "não correspondidas", como a que Mario Vargas Llosa diz professar por Madame Bovary. Mas, é claro que muito do literário far-se-á presente pelo avesso do cinema.

Quando se trata da obra deste escritor que não tem o menor prurido em manifestar as suas carências literárias, toda fonte literária resulta facilmente invalidada. As possíveis vinculações com outras produções literárias ou são meras coincidências ou atribuíveis a um acesso através do cinema. Neste último sentido, não deve chamar então à atenção, por exemplo, que alguma passagem de The Buenos Aires Affair plasme o "espírito da época" numa sucessão de manchetes jornalísticas e que, com isso, lembre o Dos Passos da trilogia U.S.A. Dos Passos, como Hemmingway, Steinbeck (e também Chandler e Hammet) não só incorporam às suas obras procedimentos aprendidos no universo cinematográfico, mas também influem nas próprias técnicas empregadas pelo cinema.

Não só Manuel Puig, no âmbito das letras hispano-americanas foi atingido pelo cinema. Cabe lembrar que nossa literatura das últimas décadas nasceu imersa na sociedade de massas e, como consequência, foi consideravelmente influenciada pela denominada cultura de massas. Em particular, pelo cinema. O próprio Jorge Luis Borges desempenhou-se como crítico literário na revista "Sur" e é autor, aliás, em colaboração com Bioy Casares, de dois roteiros cinematográficos: "Los orilleros" e "El paraíso de los creyentes". A essa atividade extra-literária, une-se, no específico campo literá-

rio, produções que, como La invención de Morel de Bioy e Historia universal de la infamia de Borges, se enquadram sob o signo do cinema.

Por esse motivo, certos princípios básicos que constituem sustento inestimável para a crítica literária parecem estalar inexoravelmente, quando se trata de abordar a produção puigiana. Se é fato já conhecido que a leitura dos surrealistas, da obra inacabada de Macedonio Fernández, de Leopoldo Marechal e de Jorge Luis Borges fecundou o melhor da produção de Julio Cortázar. Se é sabido, também, que, nos seus primeiros passos literários Néstor Sánchez segue a trilha traçada por Rayuela quase devotamente. Se o conhecimento do(s) predecessor(es) elucida a abordagem do sucessor, no caso particular de Manuel Puig torna-se necessário proceder à reacomodação deste pressuposto.

A opção é percorrer o caminho inverso. Pois é tal o desencontro de Manuel Puig com uma tradição literária que, com ele parece aprofundar-se uma série de traições que conta como um dos seus alvos os próprios padrões culturais instalados, há tempo, no romance argentino experimental e de vanguarda, paralelos à própria personalidade literária dos produtores de literatura. Cabe, então, repensar a tradição a partir da violenta oposição que com ela, a obra do escritor villeguense estabelece. Mas, cabe também repensá-la à luz projetada pela própria produção deste escritor posterior. E sem dúvida alguma, encontrar-se-ão na tradição literária traços, implícitos ou explícitos, já pré-anunciadores do fenômeno puigiano. Pois o labor de cada escritor, como observa Jorge Luis Borges, "modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". (14).

2. As origens regionais e a região

As origens regionais de Manuel Puig encontra-se -co mo foi visto - estreitamente vinculada a exacerbada paixão cinematográfica do escritor. Contudo, além do escasso interesse da realidade regional que empurrava o escritor para a sala cinematográfica, essa paixão se articula, naturalmente, com a hegemonia dos meios de comunicação de massas na sociedade. Fenômeno paralelo à preeminência da realidade urbana sobre a regional. E, concomitantemente, da literatura urbana sobre a literatura regional.

Por isso, as origens regionais do escritor revestem capital importância quando se trata de colocar o problema da sua incidência no tratamento literário da região (ou Região, como mais adiante se verá).

2.1 A região e o regionalismo

A vinculação entre literatura regionalista e subdesenvolvimento é abordada com extrema agudeza por Antonio Candido de Mello e Souza em um ensaio denominado "Literatura e Subdesenvolvimento".

Observa Antonio Candido que a tendência regionalista, nas letras latino-americanas, articula-se com toda uma problemática vinculada às estruturas econômico-sociais. Estas impõem-se na consciência do escritor até o ponto de desempenhar um importante papel na eleição dos temas. De acordo com Candi-

do, numa primeira etapa que chega, aproximadamente, até a década do 30, quando predomina a "consciência amena do atraso", correspondente à ideologia de "país novo", o regionalismo dá lugar sobre tudo ao pitoresco-decorativo e funciona como descoberta da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. O momento seguinte, quando se tem "a consciência catastrófica do atraso", correspondente à noção de "país subdesenvolvido", "funciona como pré-ciência e depois como consciência da crise, motivando o documental e, com sentimento de urgência, o empenho político". Culmina Antonio Candido: "Desde a primeira perspectiva, punha-se de relevo a pujança e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Desde a segunda, se sublinha a pobreza atual, a atrofia; o que falta e não o que abunda". Distingue ainda Candido um terceiro momento expressa do pela literatura, por ele denominada, super-regionalista, correspondente à "consciência dilacerada do subdesenvolvimento", quando o escritor latino-americano encara as carências da região provido de técnicas revolucionárias.

Ora. Como se articula a produção puiguiana com essa problemática de regionalismo e subdesenvolvimento, levantada por Antonio Candido?

Em primeiro lugar, naturalmente, o ponto de partida está constituído pelas próprias origens regionais do escritor. Em segundo lugar, a produção puiguiana vincula-se com a região porque nesse centro geográfico excêntrico encontram-se ambientados os dois primeiros romances produzidos pelo escritor. Refiro-me a La traición de Rita Hayworth e a Boquitas pintadas. Com uma ressalva. Enquanto La traición... encontra-se decididamente ambientada na pequena localidade bonaerense, com exceção de alguns pequenos pulos de algumas das personagens a Buenos Aires, Boquitas ..., embora ambientada em Bue-

nos Aires, no sentido de que as personagens apoiam seus pés nessa cidade - pelo menos a maioria - transcorre, por assim dizer, emotivamente na região.

De qualquer jeito, nelas a região fica plasmada de maneira indelével, não só nesse "sol, tierra, polvo, nada, com que as principais notas paisagísticas dessa pequena localidade dos pampas secos argentinos podem ser sintetizadas, mas também na sua intencional individualização. Pois, embora a designação ficcional dessa localidade não corresponda estritamente à realidade, esta encontra-se incomparavelmente sugerida, na sua insignificância, na intencional degradação de um general a coronel e na própria deformação do nome (Vallejos: diminutivo pejorativo de "valles"). Isto, no nível mais superficial. Pois o procedimento, além da sua natural comicidade, revela-se como nada ingenuo até o ponto de constituir uma possível chave de acesso à produção puigiana. De acordo com ele, General Villegas fica metamorfoseado em Coronel Vallejos. Do mesmo modo que Bahía Blanca assumiria, na obra de Roberto J. Payró, a designação ficcional de Pago Chico.

Contudo, mais tarde, o palco onde transcorrem os romances seguintes do escritor argentino vai se desgrudando da região. Torna-se cada vez mais cosmopolita. Esse palco corresponde com bastante fidelidade a uma certa vocação "voyeurística" de Manuel Puig. Já o terceiro, embora com algumas escalas no Uruguay, nos Estados Unidos e na Europa, transcorre em Buenos Aires, como o próprio título, The Buenos Aires Affair (1973), o sugere. Também, El beso de la mujer araña (1976). E novamente o salto: Cidade de México, para Maldición eterna a quien lee estas páginas (1980); Rio de Janeiro, pa-

ra Sangre de amor correspondido (1982). Todo estes, palcos bem conhecidos pelo escritor no seu guia de viagem nem sempre bem organizado.

Desde esta perspectiva estritamente espacial, seria possível distinguir, ontão, na produção puigiana dois momentos: um primeiro momento regional e um segundo momento urbano. Envolve, contudo, esse primeiro momento a literatura regionalista no sentido tradicional do termo?

Tal parece ser o ponto de partida da abordagem do crítico Juan José Saer, quando menciona en passant, em um dos seus artigos (16), La traición de Rita Hayworth. Observa Saer, discutindo as convergências e divergências entre os meios de comunicação de massas e a literatura no contexto da produção literária latino-americana: "É o processo de interação de linguagens o que produz a interação de linguagens entre os mass-media e a literatura. La traición de Rita Hayworth, do argentino Manuel Puig, é um romance, que, apesar de se propôr como tema o fascínio do cinema nas classes médias, parece anacrônico porque o tema da modernidade está tratado desde afora com sensibilidade costumbrista". "Costumbrismo", como é sabido, encontra-se vinculado, nas letras hispano-americanas, ao realismo tradicional. Por isso, acrescenta: "Formas e linguagens inadequadas, tradicionais, que não correspondem à realidade que encaram, não podem captar a complexidade do mundo moderno e expressá-la com só tratar desde afora temas que, por assim dizer, pertencem ao folclore da modernidade".

Os termos fortes, aqui empregados por Saer, induzem a pensar, fundamentalmente a quem não leu ou leu mal o romance, que as técnicas empregadas na concepção de La trai -

ción de Rita Hayworth se enquádran na linhagem anacrônica -agora sim- do realismo fotográfico. Penso, pelo contrário, que La traición de Rita Hayworth e também Boquitas pintadas, embora enfocando a região, longe de constituir "una forma estática dentro de una sociedad estática", como definira Carlos Fuentes (17) o romance regionalista tradicional, recriam uma realidade estática a partir do dinamismo de técnicas revolucionárias. Só que nessas técnicas, encontram-se indissoluvelmente vinculadas a imagem fotográfica e o seu negativo.

Super-regionalismo, então? A excessiva elasticidade do termo, que abrange os mais diversos produtores, espalhados em diferentes pontos do continente e, sobre tudo, uma grande diversidade de técnicas literárias implícitas nessas produções, me induz a tomá-lo com precauções. Contudo, é possível afirmar que a produção de Manuel Puig não se enquadra nos limites difusos do super-regionalismo. E lanço mão a outra observação de Antonio Candido (18): "Somente nos países de absoluto predomínio das grandes cidades, como a Argentina, o Uruguai e, talvez, Chile, a literatura regional virou um real anacronismo".

E o anacronismo decorre, me parece, da inexistência de cultura regional (19). Pois a cultura regional não existe, hoje em dia, na Argentina em termos de cultura viva, na medida em que o gaúcho, seu protagonista, também não existe. Evaporada, como está, sua figura no espaço congelado do mito. Por isso, literatura regionalista, já no seu sentido tradicional, já no seu sentido mais moderno, pressuporia, na Argentina, uma visão mitificadora da realidade.

Os principais traços dessa cultura foram: uma visão

integradora da vida e da natureza; a inclusão da morte na vida, postura fatalista que impede o gaúcho de estabelecer projetos de vida duradouros, daí que não forme família, que adera, então, ao universo masculino e que viva em permanente solidão; culto à coragem, à liberdade, que se traduz em um nomadismo que lhe impede criar raízes; senso muito especial do humor vinculado com a malícia e a picaretagem "criollas", etc. Os fatos históricos modificariam o protagonista dessa cultura que era bastante fraca. Até 1810, é possível considerar o gaúcho como sublevado, delinqüente ou refugiado entre índios e portugueses. Desde 1810 até 1852 é utilizado nas lutas da independência ou da anarquia sem que, por esse motivo, sua cultura sofra alterações. Mas, posteriormente, deverá ajustar-se à organização nacional. Será absorvido, então, pelo fortim e pela guerra do Paraguai. Será perseguido pelo juiz de paz, vai sendo invadido pelo imigrante e começa a virar "paisano-gaúcho". Este estabelece-se, assimila-se, aceita as mudanças e coopera com o seu trabalho nos afazeres agrícolas. Com o tempo, "criollos" e imigrantes transformam-se no que poder-se-ia denominar: cidadãos do interior. Enfim, o projeto sarmientino chega a "bom porto".

Pois a tensão central de Facundo (1845) de Sarmiento colocada em termos de civilização e barbárie expressa, no quadro da nossa ensaística romântica, os ideais de progresso, tingidos por uma visão otimista do nosso futuro nacional. Neste ensaio de interpretação da realidade argentina, Sarmiento expõe a sua panacea para a superação da barbárie: um processo de crescente urbanização apoiado no propiciamento da imigração e no projeto pedagógico. Como se ve, em Sarmiento, as carências são invertidas em programa; as faltas viram apetências. Para isso, era necessário inserir o cheio

no vazio; o habitado no despovoado, a civilização, na barbárie. É claro que, posteriormente, a ensaística argentina ficaria tingida, já neste século, com a visão desencantada de Ezequiel Martínez Estrada.

Com Sarmiento na mira, como permanente interlocutor, Martínez Estrada observa em Radiografía de la pampa (1933), ensaio este que vertebrará toda a sua produção posterior (La cabeza de Goliath, 1940; Invariantes históricos de Facundo, 1947; Muerte y transfiguración del Martín Fierro, 1958) que a constituição geológica da Argentina engendra forças telúricas primitivas que condenam ao fracasso toda tarefa civilizadora. Toda tentativa, neste sentido, encontra-se fadada a uma recaída na barbárie. Como uma fatalidade, o rural paira sobre a nossa existência. De acordo com esta concepção sustentada por um claro determinismo ambiental (coincidente com o que Antonio Candido denomina "consciencia catastrófica do atraso"), Martínez Estrada considera que os esforços dos heróis da organização nacional em "culturalizar" a Argentina e substituir o caos da barbárie, só deram por resultado uma crosta adotada que não alcança a cobrir o primitivismo do intuitivo. Essa defasagem motiva - sempre seguindo Martínez Estrada - que o argentino ensaie diferentes formas de escapismo agarrando-se ao luxo, à ostentação, ao poder, à riqueza, à aparência de cultura.

É evidente que o seu enfoque determinista impede a Martínez Estrada enxergar alguns problemas de fundo. De um lado, muitos dos males que ele considera especificamente argentinos se articulam, em realidade, com o espectro maior de toda uma problemática característica do século XX. Ou, por dezi-lo benjaminianamente, que todo testemunho da civilização é também um testemunho da barbárie. E, por outro la

do, que se a Argentina se abre ao progresso, não deixa de perder, com isso, certos traços da sua origem. Este fato marca o compasso do desajuste que o ensaísta percebe na realidade.

A data de publicação do ensaio de Martínez Estrada coincide, aproximadamente, com a data de ambientação do primeiro romance de Manuel Puig (La traición de Rita Hayworth começa em 1933 e acaba em 1948). Mas não com a sua data de publicação (1967). A perspectiva histórica proporcionará ao escritor villeguense um instrumental diferente com que enfocá-lo o problema do desajuste entre o atraso das nossas origens e o avanço do capitalismo nos países subdesenvolvidos. Pois na própria expressão utilizada para designar esse capitalismo, como tardamente avançado, já estão incorporadas as carências das origens. Na obra de Manuel Puig, ficará plasmada literariamente esta situação específica, bem como o que é comum ao progresso, entendido à maneira capitalista. A técnica empregada é a acentuação do traço grotesco.

No que diz respeito ao momento cultural pelo qual atravessam os pampas argentinos, depõe o autor, em uma entrevista com motivo do, então, recente lançamento de Boquitas pintadas.

"No meu segundo romance trabalhei muito com as linguagens de segunda mão, por assim dizer. Há um problema que também se coloca na primeira geração argentina, filhos de camponeses imigrantes espanhóis e italianos. Toda essa gente chegando a América, rompeu com uma tradição e, no caso dos italianos também com um idioma. Os filhos desses imigrantes tiveram que inventar sua própria linguagem, suas próprias tradições porque careciam de qualquer base cultural. Que língua adotou essa gente? Tiveram certos modelos à mão que influenciaram neles; por exemplo, a linguagem das canções, que

é muito importante, e depois dos anos quarenta, a linguagem dos boleros".

Ambientadas, como estão, essas obras em uma época em que o almejado advento do progresso à região havia acabado por gerar nela um espaço poroso, permeável aos estímulos da realidade urbana, encarnada por Buenos Aires, La traición de Rita Hayworth e Boquitas pintadas acompanham o processo de sucção ao que são submetidos alguns dos seus personagens, verdadeiramente fascinados pela grande cidade. Entre esses personagens encontram-se tanto os descendentes de imigrantes, quanto os descendentes do antigo habitante dos pampas: o gaúcho.

Contudo, inexistente tomada de partido. Na produção puiguiana, a realidade regional como um todo é rechaçada. Para começar, as próprias notas da paisagem regional. Prestemos atenção ao próprio depoimento do escritor (21) isenta de qualquer simpatia:

"Era realmente uma condena um lugar assim onde se vai expiar uma culpa e há gente que morre sem sair do lugar e realmente não conheceram nada diretamente, tudo, ou por uma onda que se levantou e ... É realmente muito triste a questão. O único que havia eram uns céus estrelados muito especiais. O ar é muito puro e se vêem realmente as estrelas. É uma coisa muito especial. Mas tudo têm que ser imaginado nessa zona, então, as pessoas desenvolvem uma fantasia bastante duvidosa porque como é uma fantasia dirigida pela repressão, bom, o que sa daí ... Eu não aceitei esse lugar. Ti nha, aliás, minha mãe que também não tinha aceito o lugar e me ensinou a não aceitá-lo. Era não somente essa falta de paisagem o terrível senão o que era praticado ali, nesse quadro era representada uma comédia, um melodrama bastante especial".

Manuel Puig plasma já no universo da criação literária, esse sentimento de verdadeiro rechaço da realidade re-

gional, sobre tudo em Mita, personagem inspirada na mãe do escritor, nativa de La Plata, e que, uma vez casada, deve radicar-se em Coronel Vallejos, e em Nené, nativa de Vallejos, quem logra, a partir de um casamento relativamente conveniente, transladar-se a Buenos Aires. Neste sentido, ambas as personagens femininas, de La traición de Rita Hayworth e de Boquitas pintadas, encarnam situações inversamente simétricas. Mita adolece de uma profunda saudade do seu passado de estudante platense. Por sua vez, Nené - que alcançou a meta: Buenos Aires - escreve numa carta, dirigida à mãe de Juan Carlos, seu antigo namorado: "A pesar dos quatrocentos e setenta e cinco quilômetros que separam Buenos Aires de Coronel Vallejos, estou ao seu lado neste momento". Por sobre o convencionalismo da fórmula (trata-se de uma carta de condolências), destaca-se a precisão milimétrica na contagem da distância, o qual surege que a personagem - como o próprio autor - tinha se esforçado muito por sorteá-la. A realidade urbana encontra-se permanentemente na mira destas personagens que parecem traduzir, mais do que outras, o sentimento do próprio autor.

Daf que inexistia tomada de partido. Manuel Puig mantém-se equidistante entre o universo do ocupado e o universo do ocupante (22). Defronta-os na reduzida cena de Vallejos e, borganamente, os propõe como formas do mesmo.

2.2 Os órfãos da pobreza

Nos dois primeiros romances, os descendentes do antigo habitante dos pampas, denominado agora negro (23) e do imigrante ocupam o seu lugar na cena de Coronel Vallejos. A uns

corresponde o espaço marginal delineado pelas ruas de terra; aos outros, as ruas asfaltadas do centro. Desse modo esses romances traçam um confim entre ocupado e ocupante. Trata-se de um confim não só espacial mas também, ideológico. Demarca a cultura sufocada e a cultura prestigiada; o perdedor e o vencedor; a pobreza e a riqueza.

A diferença fundamental, neste sentido, entre La traición de Rita Hayworth e Boquitas pintadas radica em que este segundo romance concede um papel protagônico ao ocupado. Por outras palavras, o romance entroniza o ocupado, concedendo -lhe um espaço central junto do ocupante, no seu palco, para descarregar sobre ambos toda a potência dos seus refletores. E este fato acabará por apagar os limites que com tanto empenho, num começo, traçara.

2.2.1 Te acordás, hermano?

O ponto alto do andamento folhetinesco de Boquitas pintadas transcorre na região e descansa sobre dois triângulos amorosos: Juan Carlos, Nené e Mabel, de um lado; Pancho, Rabadilla e Nené, do outro. O restante está constituído por algumas cartas trocadas entre Nené, casada e residindo em Buenos Aires, e quem imagina ser a mãe de Juan Carlos, seu antigo namorado já morto. A identidade do receptor real dessas cartas (Celina, filha de dona Leonor e irmã de Juan Carlos) e as suas intenções de vingança constituem um segundo foco de suspense que funciona como suporte estrutural de boa parte da obra. Contudo, o foco emotivo do romance encontra-se, sem dúvida, na região.

É necessário aguardar dois capítulos, que o roman

ce opta por denominar entregas (fascículos), à maneira do fo-
lhetim romântico, para que o romance entre abertamente na re-
gião. Uma vez aí, Boquitas pintadas exhibe um antigo álbum de
fotografias. Aqui, o "visual" adianta-se à ação. Uma dessas
fotografias enquadra Juan Carlos e Pancho ainda adolescentes:

"Las restantes carillas de la derecha están ocupadas
como se ha apuntado por una única fotografía grande, en el
siguiente orden: un terreno baldío con hamacas, trapecios, ba-
rras y argollas para atletismo, al fondo un cerco de alambre
tejido y detrás algunas casas diseminadas en la llanura, yu-
yos achaparrados, y un adolescente de pelo castaño claro
apoyado en una barra mirando la cámara, camisa con el cuello
abotonado, corbata y brazal de luto, pantalón semilargo has-
ta por debajo de la rodilla, medias negras largas hasta el
muslo y alpargatas, a su lado otro adolescente con el pelo
largo rizado que escapa de la boina vasca, ropa raída y ex-
presión de alegría salvaje al sostenerse en el aire tomándo-
se de la argolla con un solo brazo, las piernas en ángulo
recto con el tronco" (24)

Já o álbum de fotografias estabelece um tácito con-
traste entre o cabelo e o rosto claros de Juan Carlos, a pul-
critude das suas roupas e o rosto acaboclado de Pancho, suas
roupas gastas. E o relega também a um segundo plano na des-
crição. O romance registrará a luta deste último por superar
as suas origens marginais, isto é, por apagar sua "negritude".
Uma "negritude" que, no caso, significa marginalização social
e pobreza. Para isso, do mesmo modo que no seu ofício de pe-
dreiro branqueia a fachada das casas, propõe-se também bran-
quear seu rosto acaboclado. O primeiro degrau da ascense so-
cial estará constituído pelo almejado cargo de sub-oficial da
polícia que Pancho consegue alcançar como é mostrado por ou-
tra fotografia do mencionado álbum:

"el rostro de un joven Suboficial de Policía, aceito
so pelo rizado, ojos negros, nariz de aletas fuertes, bigote
espeso y boca grande, con la dedicatoria. 'A Juan Carlos más
que un amigo un hermano, Pancho". (25)

Aqui, o vazio temporal entre uma fotografia e a outra - vazio que o romance, em sucessivas "entregas", encarregar-se-á de repôr - sugere uma dinâmica, entre o que vai do adolescente de roupas gastas até o jovem sub-oficial, que transcende o biológico para tingir o social, não só na vestimenta, mas também no tratamento de igualdade implícito na dedicatória.

Contudo, essa dinâmica já começa a ser colocada em xaque pela própria atitude assumida pelo narrador na descrição dessas fotografias. Na primeira, este assume a impersonalidade da câmara fotográfica detrás da qual o romance simula encontrar-se os adolescentes. Na segunda, a câmara torna-se subjetiva. Poupa e propõe o objeto ao visual, reconstruído pelo leitor. E, nessa ambigüidade, não faz mais que pôr de relevo ao sujeito enfocado: o uniforme de polícia. Aqui numa metonímia gerada por prestidigitação, o objeto torna-se representativo do sujeito.

De acordo com isso, em outra passagem do romance, o narrador enfoca Pancho, em Buenos Aires, assistindo a escola de sub-oficiais de polícia, numa atitude fetichista no que diz respeito ao uniforme. Gruda-se ao personagem, acompanha cada um dos seus gestos para acabar penetrando na sua subjetividade:

"De todos modos sacó del armario el flamante uniforme de Suboficial de Policía y pasó la yema de los dedos por la gabardina de la chaqueta y los pantalones, por el cuero lustroso de las botas, por los hilos dorados de las charretes, por los botones de metal, todos exactamente iguales, sin defectos de fabricación, bruñidos, cosidos a la gabardina con hilo doble. Se vistió con lentitud, temiendo desgarrar alguna costura, o rayar la superficie de las botas. Estaba solo en la cuadra, todos habían salido. Fue al baño y observó al suboficial en el espejo (...) cuálera en ese momento su ma

yor deseo? En ese momento su mayor deseo era dar una vuelta por las calles principales de Vallejos, con su flamante uniforme" (26)

O ser de Pancho se reduz ao possuir, no caso, o uniforme. Ainda mais, se são levadas em consideração certas imagens ("cuero lustroso", "hilos dorados", "botones de metal", "bruñidos") cuja recorrência acaba por conformar a aspiração. O ouro no final da meta.

A obra encarrega-se aqui de estabelecer seus paralelismos no que diz respeito ao ocupante. O narrador enfoca Juan Carlos passeando pelas ruas do povoado com sua "campera de estanciero":

"...salió a la calle con la misma ropa del amuerzo - pantalón de ranela gris, camisa de lanilla a cuadros celestes, pulóver de manga larga azul - más una campera de cuero marrón oscuro con cierre relámpago. Esa prenda típica de rico propietario de campo, por la calle despertó reacciones variadas". (27).

Aqui também a ostentação da vestimenta transcende a si própria e aponta para um ser que se reduz ao possuir. O couro cheira a gado e este, a riqueza. O gesto apresenta, em ambos os homens, a mesma direção (o dinheiro), embora, sentido diferente. Em Juan Carlos obstina-se na recuperação de um passado de família de fazendeiros, agora "venida a menos", e está acompanhado de um certo arcaísmo na linguagem, perceptível, por momentos, em algumas anotações de sua agenda ("agenda vieja y peluda!", "ahijuna", "los confites del casorio"). Em Pancho, o gesto tende a apagar um passado de marginalização e pobreza. Em ambos os casos - como se verá - a mulher constitui a ponte.

Pois, do mesmo modo que o ser fica reduzido ao possuir, isto é, o sujeito se coisifica, as relações humanas só podem ser entendidas, tal como estão apresentadas na obra, à luz de um registro dúplice, estabelecido por uma visão romântica do amor e da amizade, por exemplo, e do contraponto estabelecido pela relação de interesse. A esta luz, a relação romântico-folhetinesca que Juan Carlos vive com as mulheres (até morre vítima de uma doença romântica por excelência: a tuberculose) se ve socavada e adquire o seu verdadeiro rosto.

A relação de interesse motiva que Juan Carlos induza a Mabel, sua amante, a pressionar o noivo, inglês e fazendeiro, a nomeá-lo administrador das suas fazendas "... un dueño solo no puede estar en dos estancias a la vez y él administrador es como si fuera dueño de las dos"(28). A relação de interesse explica também o outro vértice do triângulo amoroso: Nené ("era igual a todas, si las trataban bien se envalentonaba, si la trataban mal marchaba derecha. Lo importante era que Mabel sintiera celos y no se olvidara del favor que debía hacerle"(29)). Finalmente, a relação de interesse também conforma a amizade de Pancho no que diz respeito a Juan Carlos. Pois, embaixo dos proclamados vínculos de amizade, presentes na estereotipada dedicatória da fotografia, a realidade é que Pancho, discípulo tardio do Viejo Vizcacha, "se arrima" a Juan Carlos. ("Pancho pensó en la conveniencia de que lo vieran paseando con Juan Carlos que era empleado de la intendencia"(30)). E a recíproca também é verdadeira. (Juan Carlos ficou contente quando soube da morte do amigo). De acima para baixo, a relação de favor. De abaixo para cima, a relação de interesse. Tudo é comprado e vendido em Boquitas pintadas, porém, em doses homeopáticas.

Ora, se tal como vem sendo analisado, o objeto prevalece sobre o sujeito no romance até o ponto de reificá-lo, de tornar, o próprio sujeito, objeto. Qual é o produto final desse investimento em afeto, em amor, em amizade?

Cara branca e coroa acabocorada de uma mesma moeda, Juan Carlos e Pancho despositam no signo seu desejo e apostam ao futuro. Por outras palavras, o uniforme de polícia e a "campera de estanciero" constituem um grandiloquente gesto do vestuário que cifra o ansíio de alcançar um estamento social superior. Contudo, o brilho do uniforme, conseguido a partir da imitação do ouro (botões de metal, fios dourados) é um brilho adulterado. Do mesmo modo que o cheiro de gado que, possivelmente, emane da "capera" que usa Juan Carlos não encobre o fato de que um administrador não é como se fosse o proprietário de uma fazenda. A obra traça a estatura diminuta desses dois homens cuja morte os surpreende sem atingir nem sequer a vã imitação do desejo. Se o ser se reduz ao possuir, o possuir fica enredado no meramente visual.

O signo, desprovido de conteúdo vira um signo vazio. Tão ilusório quanto os indissolúveis vínculos de amizade sugeridos pelo álbum de fotografias a partir de um visual conformado por posturas estereotipadas. Por isso, também, se a montagem das duas fotografias já mencionadas sugeria, no caso de Pancho, um certo dinamismo, a obra demonstra que também era ilusório. A morte surpreende ambos os homens no ponto inicial. Juan Carlos, exercendo um obscuro emprego no funcionalismo público. Pancho, já suboficial exercendo, num certo sentido, o antigo ofício de pedreiro. Idêntica imobilidade já plasmada no próprio estatismo da fotografia e, mais tarde, na detalhada descrição de suas sepulturas no cemitério de Vallejos. Idêntica imobilidade, expressada na rigidez inerente a essa forma já pronta da língua que é o clichê, in

crustada na linguagem cotidiana.

O romance se encarrega, então, de estabelecer os seus paralelismos entre o ocupado "negro" e o ocupante branco, não só nos aspectos que, até aqui, vêm sendo analisados, mas também no que diz respeito à própria estrutura literária: simetria em certos capítulos, simetria em algumas passagens, idêntica perspectiva assumida pelo foco narrativo na apresentação dos acontecimentos, etc.

Contudo, o romance começa traçando um confinamento entre o ocupado e ocupante para depois, borgianamente, propô-los como formas do mesmo. Se o romance entroniza o vencido, concedendo-lhe um papel protagônico, que este, uma vez dissolvido o sujeito no objeto, acaba por não exercer, idêntico espaço concede ao vencedor, com resultados também idênticos. Se ombro a ombro, ocupado e ocupante ensaiam seu discurso, este, uma vez contaminado por essa forma vazia da língua que é o clichê, ameaça a obra com o silêncio. Um silêncio que aponta para a ausência de sujeito cultural. Mas por sobre o silêncio que pode muito bem expressar o vazio da cultura regional não se instala outra voz (outra cultura). Ou seja que a obra instala aqui sobre um vazio cultural outro vazio cultural. Assim, os vazios se multiplicam e dão como resultado o vazio.

Chama à atenção a atitude equidistante do autor implícito perante os dois universos inicialmente conformados. É que, em realidade, assim como inexiste tomada de partido, existem também vencedores. Por trás dele, um escritor que desconfia das falsas fotografias do real, como parece deixá-lo vislumbrar a ilusoriedade das fotografias que ilustram o álbum. Como as roupas dos homens, o meramente visual, superfi-

cial, resulta enganoso. Sem dúvida alguma, a veia puigiana não se identifica com o realismo tradicional. Se a realidade penetra na sua obra será por outros caminhos.

2.2.2 "Cuesta abajo"

Uma das possíveis leituras de Las Meninas, célebre quadro do pintor espanhol Diego Velázquez, vem aqui ao caso para o estabelecimento de termos comparativos, no que diz respeito à pintura de caracteres empreendida em Boquitas pintadas.

De acordo com essa leitura, Velázquez estaria contrapondo, com intencionalidade crítica, nesse quadro à beleza, à graça, e à majestade da infanta e das suas meninas, a condição deformada e corcovada de essas outras meninas. O recurso apontaria para o aprofundamento em uma realidade mais real, encoberta pela mentira veiculada pela ideologia monárquica oficial da época.

Contudo, o estabelecimento de termos comparativos não seria possível se, tal com vem sendo observado, as personagens puigianas fossem exatamente formas do mesmo. Mas a mesmidade dessas personagens constitui uma premissa verdadeira, mas até certo ponto. Pois a obra encarrega-se de estabelecer, dentro da mesmidade, um degradé na concatenação dos "modelos" imitados. Atuando um como modelo do segundo, cabe a este último resultar numa versão diminuída do próprio modelo que é tido em mira. Por outras palavras, as personagens de Boquitas Pintadas são lançadas, discepoleaneamente, "cuesta abajo". Vejamos.

O título do romance, Boquitas pintadas, alude metonimicamente ao universo feminino. Trata-se de um empréstimo tomado de uma canção que cantava Carlos Gardel em um filme norte-americano: "O tango em Broadway". Ai, o cantor argentino, como também acontecera com a brasileira Carmen Miranda, forneceria a cor local necessária como para que a indústria cinematográfica se impusesse ao "gosto" do mercado de público latino-americano, obtendo, desse modo bons ganhos. O estríbilho da canção, que se chama "Rubias de New York" ("Loiras de Nova York") e que não é um tango senão um fox-trot, diz: "Deliciosas criaturas perfumadas/quiero el beso de sus boquitas pintadas". Assim cantava Gardel no filme rodeado das loiras do título. Daí que, embora o próprio título do romance remeta à esfera feminina, a perspectiva assumida ao seu respeito corresponde à esfera tida convencionalmente como masculina.

O intertexto que estabelece, neste sentido obra e canção é mais que evidente, bem como as epígrafes acabam por estabelecer essa dimensão dialógica. Todos eles, exceto alguma que outra exceção estão inspirados em canções difundidas pela célebre dupla: Gardel e Lepera.

E muito bem poderiam essas canções ser cantadas, em dupla, por esses dois "don juanes", na sua versão caipira e pampeana: (Don)Juan Carlos(Gardel) e Pancho Pérez (El Pera? Lepera?). Mas, de fato, Juan Carlos quer e consegue, não a loira novaiorquina, mas qualquer mulher que fique por perto. Com Pancho, as coisas são um pouco diferentes.

Pois Pancho, de um lado, imita o savoir faire erótico de Juan Carlos, mas, pelo outro, inexistente no rapaz a

indiscriminação com relação ao objeto sexual, característica do amigo. Em Pancho, sexo e cor encontram-se indissolivelmente vinculados. Daí que a sua "ascese sexual" deva, necessariamente, estar acompanhada de uma "ascese sexual". Ambas envolvem o rompimento com a "negritude".

Acompanhemos a ascese sexual de Pancho. Numa cena do capítulo quinto, o foco de interesse desloca-se para o rancherio.

Trata-se de uma cena simples da vida cotidiana: a mãe serve chá mate para o filho, enquanto este come umas bolachas. Da brancura dessas bolachas passa-se para os dentes de Pancho, "cuadrados, grandes pero manchados, oscurecidos por el agua salada de la bomba" (31). Pancho passa, mais tarde, "un peine por su maraña de pelo negro, rizado, el peine se atascaba" (32). De imediato, Pancho vê-se refletido no espelho que lhe devolve o comentário da sua mãe: "Su madre dijo que tenía el pelo tupido como ella, como los criollos, y enulado como su padre valenciano. Pero los ojos eran negros, no podían ser heredados de los antepasados indios sino de los moros que habían ocupado Valencia siglos atrás" (33). Por sua vez, Pancho observa a mãe. Há algo de torto nessa observação que lembra a mancha sobre o branco com que começa a cena: "...y miró la piel oscura de india, el pelo color tierra, lacio, rebelde, veteado de canas" (34).

Agora o narrador sempre grudado ao seu personagem acompanha as fantasias eróticas do homem acerca das duas mulheres do amigo: Mabel e Nené. Compara:

"Juan Carlos decía que (Mabel) era la más linda del

pueblo, sobre todo en maya. Pero era morecha. La otra sin embargo era rubia y blanca (...) Pancho desde el alambrado del club había visto a Mabel, pero era morecha. Las piernas de la otra eran blancas, iba a la tienda sin medias". (35)

Mabel não é descendente de índio. Sua família goza de certa fartura econômica. Encarna, digamos assim, uma tonalidade que Pancho visceralmente rejeita. E o ponto alto do rechaço é o auto-rechaço. Observe-se que tanto no caso da pele morena de Mabel quanto no caso dos dentes manchados do homem o adversativo (pero) denota objeção. Neste sentido, a perspectiva do narrador concorda com a perspectiva da personagem. Também quando a "negrofobia" de Pancho estende-se ao rancherio.

Tudo no rancherio é negro. Pancho observa a cerca do vizinho "negra de musgo". Por isso, afasta a vista e a dirige para o céu. Está amanhecendo e as nuvens adquirem diferentes tonalidades. Contudo, o horizonte do lado do rancherio está também preto: "el rancho cubría el horizonte opuesto que todavía estaba negro" (37). (Nesse momento, Pancho que ainda não é sub-oficial de polícia deposita sua confiança em uma indicação do comissário para fazer o curso em Buenos Aires). Agora, Pancho atravessa o espaço onde se encontram reunidas as mulheres do rancherio. De imediato, e sempre acompanhado pelo narrador, o pensamento volta para Nené:

"La otra no tenía el pelo duro brotándole de la frente: su pelo era suave, rubio y sorprendentes bucles naturales; no tenía vello en las mejillas, sobre el labio superior, en la barbilla: su piel era lustrosa; no tenía el entrecejo unido de lechuza y el blanco del ojo amarillento: las cejas eran apenas dos hilos curvos, los ojos claros .celestes? y la nariz un poco aguileña pero la boca rosada; no era de baja estatura, reta-

cona, gruesa; era alta como él, la cintura casi cabría en sus manos grandes de albañil, la cintura ensanchaba hacia arriba y brotaba el busto blanco, hacia abajo la cintura se ensanchaba en caderas .y el pubis de las mujeres rubias acaso no tenía vello? en "La Criolla" había una rubia teñida pero su pubis era oscuro (...); Nené no usaba alpargatas: sus pies estaban calzados con zapatos de taco alto; no transpiraba: no tenía que fregar como las sirvientas; Nené no era una india bruta; hablaba como las artistas de radio y al final de las palabras no olvidaba de pronunciar las eses". (38)

Aqui, o uso recorrente do negativo é paralelo ao adversativo (pero) na cita anterior. Em ambos os casos fica estabelecida uma comparação que implica o rechaço do universo do ocupado. Só que na primeira comparação (Mabel e Nené) o contraste é mais leve. Como já se observou, Mabel evoca uma tonalidade. Mas, agora a objeção cede lugar ao rechaço. Qual é o segundo termo da comparação? Posto que o primeiro continua a ser Nené. A explicação encontra-se nesse clima que vai in crescendo até adquirir sua significação plena na expressão: "Nené no es una india bruta" que aponta para as origens.

Por isso, se replegarmos as imagens cromáticas de atrás para frente, é possível observar que, de um lado, os olhos azuis de Nené espelham-se no céu que só consegue um azul pleno quando Pancho dá as costas para o recheiro e se dirige a comissaria. Mulher e futura profissão representam a via de superação de uma condição de pobreza e marginalidade não aceitas. Por outro lado, a pele das índias coincide com o céu preto, atrás desse mesmo ranchario. Ainda mais, com a cor da própria mãe, na qual o homem, com desagrado podemos dizer agora, se via refletido no começo da cena, e naturalmente, com o próprio Pancho. Os cabelos daquela lembram a cor da terra. O triunfo da "esfera celestial" sobre a "esfera terrestre" demarca, na perspectiva de Pancho, sua

adesão à ideologia do ocupante. Além do mais, a via erótica que o rechaço escolhe, como forma inconsciente de expressão que, por sua vez, também remete para a mãe, reveste a passagem do carácter simbólico de corte do cordão umbilical.

Outro aspecto da ruptura simbólica com a "negritude" está constituído pela relação amorosa que Pancho mantém, a seguir, com Rabadilla. Como já foi dito, Pancho imita o "savoir faire" erótico do ocupante. Para isso, Pancho segue ao pé da letra os conselhos de Juan Carlos:

"Juan Carlos preguntó a Pancho si él había tenido relaciones sexuales la noche anterior. Pancho dijo que por ser fin de semana no tenía dinero para ir a "La Criolla". Juan Carlos le prometió acompañarlo el día 1º y le aconsejó que mientras tanto abordase a Rabadilla, la sirvienta del doctor Aschero". (39).

A relação de Pancho com Rabadilla inicia uma espécie de ascese erótica paralela à ascese econômica simbolizada pelo uniforme. Contudo, o investimento em dinheiro que implica o prostíbulo cede passagem ao investimento em sedução. O romance coloca o seu leitor, mais uma vez, perante outra forma do mesmo, na medida em que é uma relação coisificada.

Por isso, o próprio tom utilizado pelo narrador na introdução da passagem ("Pensamientos predominantes de Pancho frente a Raba en la oscuridad") impregna-a, já desde o começo, da frialdade e dureza da coisificação que reveste, na perspectiva do homem, essa relação. De imediato, o narrador libera a personagem. As voltas e reviravoltas do seu discurso delineam um desenho do qual emergem uns elementos e ficam submersos outros. Entre esses últimos, a identificação

da mulher com a terra e com o ofício de pedreiro permite traçar o trajeto de uma pretendida destruição: o mato que é necessário arrancar de raiz.

"...los yuyos que hay que cortar, va a venir el capataz, agarrá la pala Pancho, cortá el pasto con la azada' (...), las raíces de los yuyos en la tierra rajada de la sequía, la tierra está polvorienta, de la mitad de la frente le sale este pelo oscuro, color tierra, a las raíces de los yuyos yo les pego un tirón y las arranco de raíz, una raíz peluda con terrones (...)" (40).

Emergem, porem, a "voz" de Juan Carlos ("cuando estás con una piba en donde nadie te ve, no te gastes en hablar, .eso para qué sirve? para que metas la pata" ...; "si vos no la atropellás va a creer que sos tonto" (41)); a imagem de Nené em um tácito contraponto com Rabadilla ("tiene las piernas peludas? no, un poquito de pelusa, va a la tienda sin medias y si la tocan debe ser suavcita la carne de Nené"... "tiene un poco de bigote, patas negras, cara negra" (42)) onde a "blanquitud" abate à "negritud" e, por último, a via de superação do seu estatuto social, paralela à consecução de uma mulher branca encarnada por Nené: o cobiçado emprego como sub-oficial de policía ("hay que tomarle la impresión digital y el dedo embadurnado en la libreta de enrollar no marcaba, 'Usted notiene ya impresiones digitales, se las comió el ladrillo'" (43)).

As voltas e reviravoltas, desenhadas pelo discurso, acabam por sugerir um espaço oco, um buraco, onde é sufocado, soterrado o universo de origem. Uma destruição simbólica que encontra o seu ápice na extrema violência com que Pancho encara o relacionamento sexual:

"... y yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo, pero no es para pegarte, es para de-

fenderte de los perros, qué másita es mi negra, pero si te retobás estás perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo;" (44).

Ora, Se Pancho sepulta por duas vezes o seu universo de origem, o quê representa para ele esse universo? Os espelhos que ambas as mulheres (a mãe e Rabadilha) representam, na medida em que culturalmente vazios. Ihe devolvem o rosto de um universo carente de rosto. Um universo metonimicamente reduzido a uma cor, na qual se concentra uma grande carga de marginalidade e pobreza. Dar de costas a esse espelho significa enfrentar-se com o espelho que lhe proporciona o ocupante. Esse universo também carece de rosto. Posto que, despojado de humanidade, esse universo propõe tão só como possível o objeto: a ética do possuir, reduzida a um visual.

Isso explica a segunda etapa da ascese sexual de Pancho: Mabel (amante de Juan Carlos). Para Pancho, possuir a mulher do amigo significa consubstanciar-se com o outro. Ser o outro. Aqui a obra encontra em um recurso, a diminuição, um instrumento crítico. Pois, na medida em que estabelece uma concatenação de espelhos côncavos cujo elo mais visível, na esfera masculina, é Don Juan Tenorio, esses espelhos vão deformando cada vez mais a imagem do primigênio rosto inexistente. Pois se o carácter ideológico da promessa da sociedade encontra-se desvendado no fato de Juan Carlos rebaixar a aspiração de criador de gado para administrador de fazenda. Pancho rebaixa ainda mais a aspiração nos fios dourados do uniforme, nos cabelos loiros de Nené. Trata-se do mesmo traço, porém mais acentuado. Por isso, Pancho é e não é Juan Carlos. Como se verá, o romance encarrega-se de explorar a acentuação desse traço.

A passagem das prostitutas do "La Criolla" vai delineando uma meta epidérmica definitiva constituída pelo branco encarnado por Nené. Como passo intermediário, Pancho aponta para uma tonalidade menos escura, a de Mabel. Esse empenho, que põe Pancho por imitar o modus operandi sexual de Juan Carlos, acaba por precipitar seu final. Com o relacionamento sexual que Pancho mantém com Mabel deu continuidade ao seu processo de branqueamento, via sexo. Por isso, o homem sente que sua cor passou para o branco dos lençóis, para o travesseiro, enfim, para as botas, cujo brilho, da sua perspectiva, contribui a apagar sua "negritude". Por fim, ele é o outro. É este o momento em que o romance se assanha com o personagem, acabando por delinear sua dimensão cômico-grotesca, através da passagem Pancho/Galo para Pancho/Galinha.

De acordo com a idiossincrasia do homem de campo argentino, são freqüentes no discurso de Pancho as comparações, mais ou menos explícitas, de situações humanas com a esfera da natureza. Sobre tudo, no terreno sexual. Dai o uso da imagem da fruta amadurecida e, sobre tudo, da galinha, quando se alude à mulher. Neste sentido, resulta sintomático que o próprio apelido de Rabadilla faça aberta apelação à galinha. O romance encarrega-se de informar:

"Pancho le preguntó por qué la llamaban Rabadilla y Juan Carlos contestó que cuando chica tenía el trasero prominente y en punta como la rabadilla de una gallina; en el rancho donde la crió una tía la empezaron a llamar así".(45)

E, como contrapartida, o homem é a raposa ou o galo que, sorrateiramente, entra no galinheiro. Como dá para perceber, se trata de um universo de perspectiva machista. Este fato põe-se, sobre tudo, de manifesto em um diálogo carregado de segundas intenções que o rapaz sustenta com Mabel. Aqui

os grifos descobrem , acima da aparente ingenuidade do diálogo, o discurso latente:

"Una gallina blanca para el gallo, no hay un gallo en el corral, a la noche al gallinero se le va a meter un zorro ...;... cuando salto el tapial no hago ruido, las gallinas no se van a despertar..." (46)

A dimensão Pancho/galinha começa a ser configurada já em um monólogo de Rabadilla, abandonada por este após dar à luz um filho seu. Esse discurso encontra-se misturado com fragmentos de letras tomadas da canção popular, que marcam o compasso emotivo da alternativa: matar o galo (Pancho) ou a galinha (Mabel)?

"en la noche triste de mi ceguera ...'él se aprovecha que soy ciega y trae otra más blanca, la sirvienta del Intendente Municipal, y me dice que es una vieja '...eran ' mis pupilas como dos espejos donde se mira la felicidad ... castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal ...' saltan los vidrios rotos, una astilla en punta, y a la chica del taller le sale sangre: 'un pedazo de vidrio le tajeó como un cuchillo la carne, pasó entre las costillas, le partió el corazón! y de un cuchillazo le corte el ala a un pollo pelado, la cabeza, las patas, le saqué el hígado y el corazón, es chiquito el corazón del pollo, y a una gallina la pelé, le di un cuchillazo y adentro estaba llena de juevitos, hervidos en aceite y sal le gustan a la madre de la niña Mabel .el corazón de una gallina es más grande que el corazón de un pollo?' (47)

Pouco mais tarde, Raba, que saiu com a finalidade de forçar um encontro com Pancho, parece haver tomado uma decisão:

"tendrá miedo de que le dé un cuchillazo que se cruzó a la confitería? ... con la cuchilla grande le corté el ala a un pollo pelado, el cogote, las patas, le saqué el hígado y el corazón, para hacerlo saltado a la cacerola, todas las presas hay que echarlas a la cacerola ya cortadas, el pollo asado no, lo corro por el gallinero, lo agarro, le estiro el cogote y de un cuchillazo le corto la cabeza, y el

ojo le pestaña, le arranco todas las plumas y con toda la fuerza le doy un cuchillazo para abrirle la pechuga, le arranco las porquerías de adentro que se estiran y lo lavo debajo de la canilla con el chorro de agua fría". (48)

Comparem-se estes fragmentos citados com a suscinta informação do assassinato de Pancho por Rabadilla, fornecida pela acta policial:

"la primera herida fue la del abdomen, mientras que la del corazón le fue aplicada cuando ya estaba en tierra" (49).

Pancho morre literalmente como um frango e, metaforicamente, de acordo com a expressão utilizada pelo homem de campo para designar a cobardia, como "un gallina", se pensamos no medo com que enfrenta esse ser que o espreita na escuridão:

"un gato, estoy temblando, de frío, hay un gato ... no hay nada ... quién pisa las hojas secas? ... no es de frío que tiemblo, yo miedo no le tengo a nadie ... no te me acerqués! ... pensé que eras un gato, que en la mano te brillaba algo .uñas puntudas de gato? la cuchilla de la cocina!" (50).

O sorriso que suscita a leitura de uma cena como esta na que um homem "bem machão" jura não ter medo de ninguém, enquanto treme, justamente, de medo, se congela, se são levadas em consideração significações mais profundas. O recurso empregado, em primeiro termo, é a deformação até a animalização do medo que sente o próprio Juan Carlos perante a proximidade da morte. Devenda, assim, uma esfera visceral, animal, do medo. Em segundo termo, operando, como se está, sobre a base de uma dicotomia (galo/galinha; homem/mulher; coragem, agressividade/medo, passividade) para acabar cruzando os termos, também fica desvendado o clichê do papel sexual. Como

se trata de uma substância vazia, acaba por pôr de manifesto o vazio do sujeito que a sustenta.

O medo, condição considerada inerente ao universo feminino da passividade, ao assumir esse mesmo universo um papel ativo, devolveu Pancho à terra, da qual só erguera-se na ilusão. Neste último sentido, a figueira pela qual trepa para os seus encontros amorosos com Mabel simboliza a medida do ascenso. Bem como constitui, também, uma imagem fálica vinculada à mulher/figo.

Lepera cai da figueira? Aqui a morte delinea também um desnível entre esse Juan Carlos caipira abatido pelo romantismo de uma doença de moda, a tuberculose, paralelo ao acidente aéreo em Medellín, e Pancho Lepera. Embora a morte de Pancho também encontra-se romantizada (na visão oficial Raba mata "em legítima defesa da honra"), tanto na fotografia quanto no seu negativo, o desnível está dado pela própria distância que separa a parte mais alta da figueira e o ras do chão. Por isso, o romance não poupa uma ironia próxima do humor negro. E aqui é da maior importância a intervenção do narrador.

A maneira de câmara fotográfica, o narrador enfoca o cemitério onde jazem Juan Carlos e Pancho. A sobriedade do tom empregado está de acordo com a solenidade com que se costuma falar da morte. A cidade dos mortos é descrita como prolongação da cidade dos vivos. Daí que essa "fotografia" proponha o visual da lápida de mármore e as inscrições que destacam a sepultura de Juan Carlos, e, como contrapartida, a fossa comum, "anunciada" por um cartaz de latão, que desnívelam Pancho. Contudo, o capricho na descrição denuncia o envolvimento do narrador quem, sob a aparente objetividade fotográfica, denuncia a hipocrisia das convenções sociais ins-

taladas nos necrotérios. A outredade de um visual, a mesmidade das nossas "naderias" no apodrecimento e na morte.

Essa carência de ingenuidade põe-se de manifesto também no fato de que, quando descreve o cadáver de Pancho em avançado estado de descomposição, não esqueça mencionar nem os figos, nem a figueira:

"El cementerio, muy alejado del pueblo, estaba trazado en forma de rectángulo y lo rodeaban cipreses en todo su contorno. La higuera más próxima se encontraba en una chacra situada a poco más de un kilómetro, y dada la época del año se encontraba cargada de higos maduros". (51)

Lepera cai da figueira? Acaso a mulher não se propõe como um território escorregadio quando se trata, justamente, de defender a sua territorialidade? E a personagem mais territorializada do romance é Rabadilla. Neste sentido, sua identificação com a galinha transcende o clichê machista e aponta para um certo primitivismo inerente a esse animal. A imagem vai traçando um leque que começa com a própria descrição da mulher, continua com o próprio modo de matar (bico/faca) e culmina com a sua imagem, já envelhecida, por volta do final do romance, ocupada na criação de frangos e galinhas, cujos ovos leva ao filho natural, produto do seu relacionamento com Pancho. Este fato e a sua resistência à adaptar-se, como as outras personagens femininas do romance (Mabel e Nené) à vida em Buenos Aires, confluiria a identificá-la com a terra nutricia na sua modesta versão pampeana.

É possível, então, arriscar que Rabadilla, talvez a personagem mais arcaica do romance, encarna uma pequena revanche da terra agreste sobre o filho pródigo. Contudo, a exacerbação do amor romântico que Raba copia de Mabel e de Nené encontra-se superposta a essa ética matriarca. Desde este pon

to de vista, a deformação do corpo da mulher, produto da multiplicação de espelhos deformantes, configuram Rabadilla, junto a Pancho, como as personagens mais grotescas do romance.

E voltemos a Diego Velázquez e a possibilidade de estabelecer uma comparação entre a pintura de caracteres do sevillano com a empreendida pelo pampeano Manuel Puig.

Não vou me desculpar por uma ousadia que, creio, já foi perpetrada com anterioridade, e vou sugerir recortar do quadro velazquiano a representação naturalista da infanta e das suas meninas. Já está. Ficaram, agora, as meninas deformes. Mutilação? Em um certo sentido, não. Porque, na realidade, retirou-se do quadro o óbvio. Pois o próprio modelo já se encontra implícito no gestual teatral e majestoso dessas outras meninas. Constitui esta a técnica dilecta de Manuel Puig, na sua pintura de caracteres: a superposição do modelo e da sua aparente contrapartida.

Nesse "cuesta abajo" que presuppõe o fato de colocar as suas personagens em diferentes degraus da pirâmide social, a paleta do escritor limita-se a acentura a intensidade dos óleos com que traça o contorno da personagem. Delinea, deste modo, a dimensão do grotesco (52). Uma dimensão presente em todas as capas da sociedade massificada, embora perceptível, com maior facilidade nos seus grupos marginais. Por isso, Gardel (o modelo indiciado), Juan Carlos e Pancho são o mesmo e o outro. E a outredade surge do maior empaste proporcionado a esses óleos, em correlação com o aumento da quantidade de modelos. Contudo, inexiste modelo último. Raspando nas sucessivas capas de óleo, o leitor puigiano encontrar-se-á com o rosto sem rosto de um universo desculturalizado.

Claro que as técnicas de representação da realidade, no que vai de Diego Velázquez a Manuel Puig mudaram, de acordo com o ritmo histórico. Hoje em dia, a fotografia ocupou o espaço da representação naturalista. Do mesmo modo que o "gosto" de nossa época privilegia o show, ao teatro. Por isso, no que diz respeito ao nível discursivo, Manuel Puig procede a uma simbiose entre a fotografia, por onde penetra o carácter espectacular plasmado na sociedade contemporânea, com o frankfurtiano negativo da imagem. Fachada e contrafachada do edifício ficcional. Verso e reverso que, sugerindo a dimensão da diminuição confluem em, por dizê-lo de uma maneira cara ao riopratense, o "verso" (a mentira) instalado na sociedade. Como essas "outras" meninas de Velázquez, a personagem puigiana propõe-se ao visual como um anão deforme. Com isto, essas obras apresentam a contrapartida das ideologias da grandeza.

3. A região e a Região

Desde uma perspectiva estritamente espacial, seria possível, distinguir na produção puigiana dois momentos: um primeiro momento regional e um segundo momento urbano.

Com The Buenos Aires Affair inicia-se a fase definitivamente urbana da produção do escritor, com o qual essa produção se articula a veta predominante da narrativa argentina contemporânea. À luz desse corpus maior, chama à atenção a mesmidade do problema em foco: a vinculação da personagem aos paraísos artificiais gerados pela sociedade de consumo. E acima da sua aparente diversidade, a mesmidade dos recursos literários adotados. Até o ponto de que, às vezes, perante um novo lançamento de um romance de Manuel Puig, o leitor sente a impressão de têr nas mãos uma nova, porém, idêntica obra. Fórmula eficaz na consecução do sucesso? Esgotamento da véia criativa? Amaneiramento literário? Por qué não? Contudo, opto por outros caminhos de leitura.

3.1 O "lado da vergonha" - Cu' do tamanho bonaerense

Já que estamos refletindo, agora, sobre narrativa de carácter urbano, resulta quase imprescindível remeternos a uma obra que soube canalizar os esforços da narrativa de vanguarda argentina, transformando-se, já a esta altura, em texto de menção obrigatória, quando daquela se trata. Refiro-me a Rayuela.

Ai, Julio Cortázar põe em boca de um personagem, Horacio Oliveira, um dos tantos argentinos "ancorados em Paris", a seguinte observação:

"...A la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género como tan bien explicaban sus ensayistas, y para eso lo mejor era demostrarle de algún modo que no se la podía tomar a serio como pretendía. Quien se animaría a ser el primer bufón que desmontara tanta soberanía al divino cohete? Quién se le reiría en la cara para verla enrojecer y, acaso, alguna vez sonreír como quien encuentra y reconoce" (53)

É claro que o tipo de romance que Julio Cortázar tem, aí, em mira é o roman comique. Dai a necessidade desse escritor bufão. Mas passando por alto este fato, resulta interessante estabelecer, pelo menos, dois campos semânticos nessa formulação. "Usurpación," "soberanía al divino cohete", isto é, uma falsa soberania, são expressões que apontam para a realidade do subdesenvolvimento. O "rubor", a "vergüenza", o "enrojecimiento" de, no dizer do próprio Horacio Oliveira, em outra passagem do romance, "esa puta encorcetada", referindo-se esta vez a Buenos Aires, a expressão máxima do país, tomam corpo no leitor argentino - ou sulamericano - nessa situação privilegiada de (re)conhecimento que é o ato da leitura de certas

obras literárias. Como, então, Rayuela dialoga estruturalmente com o subdesenvolvimento?

O ponto de partida de Julio Cortázar é, num certo sentido, semelhante ao de Manuel Puig: a vinculação da personagem romanesca com o paraíso. Síntese dos caminhos abertos por toda uma tradição crítica-literária argentina, Rayuela enfoca Horacio Oliveira perseguindo seu paraíso "localizado" no ras do chão. Mas, apesar da procura, a personagem cortazariana sente-se excêntrica com relação à verdade, encarnada pelo paraíso, que procura como forma de contornar as diferentes modalidades de mentira apresentadas como verdades absolutas pela sociedade. Daí que sua angústia decorra do sentimento de desarraigo. A personagem sabe que foram cortadas todas as amarras que poderiam vinculá-lo com a totalidade. Pelo contrário, a personagem puigiana é excêntrica no que diz respeito, justamente, a essas formas de mentira. Confunde o paraíso artificial com a verdade. Ou crê estar no centro. Ou, embora excêntrico, considera tê-lo na mira. Puig contrapõe, rebaixando o seu "teto" literário, à nobreza do mito clássico, com que Cortázar simboliza a verdade, os mitos degradados, formas do falso, proposto como verdadeiro.

Agora bem, se a personagem cortazariana é, de acordo à fértil definição de Lúkacs (54), um herói degradado na busca de valores autênticos num mundo também degradado, o caráter dessa degradação acentua-se quando o romance se desloca junto com Horacio Oliveira, de Paris a Buenos Aires. Entre "El lado de allá" e "El lado de acá", Rayuela, por assim dizer, desce mais alguns degraus.

E que Horacio Oliveira não só é excêntrico com rela-

ção à verdade encarnada pelo paraíso mas também o é na sua condição de intelectual argentino e, por quê não? latino-americano. Talvez como nenhuma outra personagem cortazariana Oliveira exemplifica a cisão do intelectual latino-americano, que foi a cisão do próprio Cortázar, entre o seu periférico centro de origem e o foco irradiador de cultura (55). O próprio corpo do romance ressentido esse ferimento profundo. Sua divisão em duas partes (como é sabido, existe também uma terceira) sugere seus contornos. "Del lado de allá" transcorre em París. "Del lado de acá", em Buenos Aires. "El sentimiento de no estar del todo" cortazariano, sugerido no uso cruzado do demonstrativo.

Ora, se a permeabilidade de um espaço opera como índice da cisão de uma consciência criadora que se sente excêntrica em toda parte, como plasma essa mesma consciência, literariamente, o excentrismo do país periférico de origem? Em Rayuela, a diferença de tratamento entre o espaço parisiense e o espaço portenho acabarão por sugerir o desencontro que aponta para a carência.

Quando o romance se desloca, junto a Oliveira, do lado de lá para o lado de cá existem outras mudanças concomitantes que traduzem uma situação típica do subdesenvolvimento. Pois não se trata somente de substituir o sótão do Quartier Latin, local de reunião do sofisticado "Club de la Serpiente", pelo pátio do cortiço da rua Cachimayo, onde duas pessoas do bairro comentam os amores de Marco Antonio e Cleópatra, numa versão "biografias célebres". Nem a cana Mariposa pelo pernod ou o conhaque. Também não é só Ferrocarril Oeste ou Chacarita Juniors. O tratamento empreendido pelo romance transcende "el color local". Na mudança instala-se o rebaixamento sugeridor do desencontro entre duas realidades .

Uma, encarnada por Paris, a central europeia. A outra, por Buenos Aires, a filial latino-americana.

Em Buenos Aires, Horacio recomeça sua amizade com Taveler. Ali também conhece a mulher daquele, Talita. Ambos, duplos do próprio Oliveira e da Maga. Ora, o duplo é uma forma do mesmo mas também uma forma do outro. São parte do mesmo na medida em que também Traveler e Talita tentam, à sua maneira, derrubar o círculo asfixiante do cotidiano, mediante modestos rituais. Mas, além desta coincidência e de outras possíveis, apesar de todos os seus anseios ultra-marinos, Traveler realizou alguma que outra viagem por terra ao interior argentino. E que, em contraposição ao intelectualizado Horacio, Traveler seja um especialista em folclore "canyengue". Por isso, também, o brilho alquímico da Maga decai na farmacologia de Talita.

Paris e Buenos Aires são, igualmente, formas do mesmo e do outro. São o mesmo na medida em que os ansios de Horacio de reencontrar a totalidade perdida são escamoteadas em ambas as cidades. Também são o mesmo na medida em que vivem, no momento histórico recortado pela obra, sob o signo do militarismo. A guerra de Argélia. A mobilização nos quartéis que acabaria por derrubar Juan Domingo Perón. Contudo, o movimento centrífugo empreendido pelas tropas francesas, como contrapartida com o movimento centrípeto das tropas argentinas, já começa a traçar o limite cortante entre o país colonizador e o país colonizado. O equilíbrio de um centro é preservado às custas da sucção das filiais, quaisquer elas sejam. Por isso, a obra vê também ambas as capitais como formas do outro. O tratamento de Buenos Aires é como parte rebaixada de Paris. O lugar que cabe a Paris é o de uma enorme metáfora. A Buenos Aires estará destinada a metonímia. Concentricidade e excentricidade.

Orà. Se a estratégia empreendida pela obra empalidece esse carácter de Cidade-Luz atribuído a Paris, expressado na metáfora, salientando, como contrapartida, o obscurantismo da sua colonização militar, também ensaia um procedimento igual e diferente no que diz respeito a Buenos Aires, opondo ao gigantismo expressado pela metonímia oficial, que exhibe a capital como representativa do país, outra metonímia. As partes, um circo e um manicômio, acabam por agolizar um país em plena decadência do populismo.

Em Buenos Aires soma-se mais uma às múltiplas cascas da cebola. A casca que pretende ocultar, justamente, uma situação de excenarismo e de marginalidade. Embora se trate de espaços (o europeu e o latino-americano) igualmente corrompidos, o desencontro de Horacio com seu desejo delimitará o desnivelamento. Se a radiante Paris sugeria figuras convidativas à leitura de um escorregadio signo. A capital periférica escamoteia, na mortecina luz dos seus pátios, um signo que também não se descifra. Se, de mãos dadas com a Maga, Oliveira desaprendia o aprendido e começava a intuir a passagem mágica que os encontros casuais nas pontes parisienses pré-figuravam. A ponte ausente sobre o Rio da Prata abole a irrupção dessa almejada realidade encarnada pela Maga.

Dai que mude também na capital portenha a qualidade dos intercessores. A Pont-des-Arts metamorfoseia-se em rústica tábua de madeira. O amor, em farsa. O jogo na ampla topografia parisiense, em uma humilde amarelinha desenhada no pátio de um manicômio. E sobre tudo a nekia.

Se o tratamento do mito clássico pressupõe um herói que, a partir do contato com os mortos tome conhecimento de

presente, passado e futuro, aqui o tratamento paródico aponta para a inacessibilidade do desejo. Para a perda da totalidade. Contudo, existem paródias e paródias.

A nekia tratada "del lado de allá" e "del lado de acá" põe em evidência um desnível. A Maga substitui Beatriz, se pensamos na versão medieval do tema, já rebaixada. As sombras dos mortos fazem ouvir a sua voz ... numa discada. Abundantes libações de conhaque substituem o sangue ritual. Os heróis são artistas e intelectuais fracassados. Enfim, o rebaixamento rondando por toda parte. Por sua vez, a versão portenha apresenta tintas ainda mais fortes. Trata-se de uma farsa debochada. Para começar, a descida ao "Hades" se produz em um monta-cargas que leva Oliveira e Talita à morgue do manicômio onde trabalham. Ali, os mortos são realmente ca dáveres simetricamente dispostos em geladeiras, esperando re moção.

Enfim, o mito clássico parodiado na nekia parisien - se redonda em uma degradação que aponta para uma sociedade imersa em uma caótica descomposição. Dai, a construção fragmentária do romance, apontando para a totalidade perdida. A paródia da paródia, na neka portenha, aponta para o mesmo. Mas também para o outro: um degrau (ou mais) mais abaixo. Su gestivamente, o romance desnivela os capítulos, destinando um número menor para os do lado de cá. Por sua vez, a ri gidez inerente à paródia enrigidece esse discurso o qual, na espacialidade sugerida pelo romance, acaba por conformar um chão no qual os pés de Oliveira escorregam sem jamais avançar. A rigidez maior que, ^{em} mais uma volta do parafuso, fornece a artilheria paródica, ameaça com a paralisia total da marcha e, concomitantemente, connota uma realidade estagnada. O abrupto final do romance é, para utilizar um termo ca-

ro a Cortázar, como um cross no queixo do leitor. Um cross que talvez o faça enrubescer e sorrir "como quien encuentra y reconoce".

Julio Cortázar e Manuel Puig representam duas gerações de escritores argentinos diferentes, produto de fenômenos históricos também diferentes. Por isso, embora ambos recortem, em Rayuela, de um lado, e em La traición de Rita Hayworth, pelo outro, épocas anteriores à data real de produção dessas obras - e nisto o vôo regressivo dos dois primeiros romances puiguanos cobra caracteres mais ambiciosos - os resultados no que diz respeito ao problema aqui em foco são também diferentes.

Por isso, a topografia de Rayuela delinea o universo da matriz e da filial, de um lado, como formas do mesmo mas também a outredade se põe de manifesto no desnível com relação à nobreza do mito clássico que se ergue, incólume no ápice, estabelecendo a medida também desnivelada da degradação. Pelo contrário, a produção puigiana abole esses dois espaços.

Manuel Puig justapõe em certos índices a realidade do capitalismo avançado com a realidade do capitalismo tardiamente avançado. Pela veta da imitação a um modelo fajuto, que diminui a estatura da personagem, penetra, à vez, a mesmidade e a outredade. Contudo, o convívio do mesmo e do outro, longe de homogeneizá-los totalmente, sugere também um desnível. É aqui que se acentua o traço grotesco. Pois a distância que separa o centro da periferia multiplica os espelhos deformantes. Mirada nesse espelho, a personagem puigiana propõe-se como minuscilamente grotesca ou grotescamente minúscula.

Porque se a imitação está em toda parte e constitui a marca registrada da sociedade contemporânea, é na marginalidade onde as coisas adquirem proporções diferentes. Trata-se da marginalidade da personagem, trate-se da marginalidade da região, ou das duas coisas juntas. Daí que um personagem como o homossexual Molina, em El beso de la mujer araña, apesar de toda a calidez humana com que é apresentado produto, sem dúvida, da proximidade do autor implícito, esteja também delineado com contornos grotescos. A distância que o separa do modelo representado pelas stars hollywoodianas vê-se ainda mais obstaculizada do que no caso de uma mulher, justamente pelo fato de não ser "mulher", como afirma enfaticamente, mas um homem, homossexual, com fixação feminina. Esta afirmação é válida no que diz respeito aos diferentes estamentos sociais. Quanto mais se desce na pirâmide social dessa população literária, mais acentuado estará o traço grotesco.

É na distância, implícita à marginalidade, onde as formas adquirem contornos ásperos e espessos, tornando-se, assim, manifesta a impossibilidade de encontro do modelo seja geográfico, físico, econômico ou biológico. Contudo, trata-se de um modelo também degradado. Por isso, a diminuição do que já é, em sua forma degradada sugere, nessa moderna liput, o universo da degradação total. Uma volta mais do parafuso no que diz respeito ao universo literário produzido por Julio Cortázar, produto, como foi observado, de uma situação histórica também diferente.

Pela espessura dessas tintas, a América Latina está sugerida em cada canto da obra. Muito mais do que em certos índices que remetem a uma situação histórica concreta, como

o peronismo, por exemplo, é ná cabeleira pratinada da morena pampeana que, embora aclarado o cabelo, não consegue, porém, aclarar também o rosto, por onde penetra a América Latia. Por outras palavras, o grotescon, na produção de Manuel Puig, constitui a expressão literária dos traços do Tercero Mundo. No grotesco, mais do que em qualquer outro índice dessa produção, imprime sua marca uma situação de dependência.

3.2 A região e a visão de mundo

O mesmo é uma das formas em que a diminuição se põe de manifesto. E a diminuição constitui um dos recursos expressivos caros a Manuel Puig (56). Na passagem da fase regional para a fase urbana, registra-se uma ostentosa redução do número de personagens. O traço deformante também se mantém incólume. Por ele, penetra, na mesmidade, a outredade : uma situação de marginalidade e pobreza.

Talvez a monotonia de um segmento decisivo na vida do escritor, vivido na região , plasmou-se com tal força na sua consciência que, ditando-lhe tema e técnicas que se reiteram como forma do ígula, acabam por apreender, na sua recorrência, problemas decisivos da sociedade contemporânea. De maneira que a fase urbana aponta para as origens regionais do escritor.

Assim, tomada a produção puigiana no seu conjunto, é possível arriscar que a região se encontra, nela, traduzida em uma visão de mundo. Manuel Puig enfoca a realidade com um gesto diferente da visão exterminadora de Sarmiento ou da visão integradora de Hernández, no período em que prevalecia

na Argentina a "consciência amena do atraso", posto que ambos os olhares convergem em uma expectativa otimista do futuro nacional. Também não se trata da visão pessimista de um Martínez Estrada, no momento em que se conforma a "consciência catastrófica do atraso". É verdade que os textos puiguianos, como produto da civilização, enfocam a barbárie implícita nessa almejada civilização. É verdade também que esses textos vêem o deserto no habitado, o vazio no que, aparentemente está cheio. Contudo, pelo contrário do que acontece com nossa literatura romântica inexistente na produção puiguiana um centro de verdade. Embora inexistentem elogios ao progresso, também este não se encontra exorcizado. Também não se trata de tomar partido pela carência contra a opulência. A obra de Manuel Puig apresenta o homem, no seu sentido mais amplo, como carente. Órfão na pobreza e órfão na riqueza. E aqui desempenha um papel fundamental a visão que enfoca esse universo.

Trata-se de uma visão não de quem contempla o mundo a partir da pequenez da região, pois nesse caso, o mundo assumiria dimensões gigantescas. Senão de que, com o olhar impregnado na medida diminuta da região, aguça a sua percepção quando se trata de focar a estatura verdadeiramente diminuta, insignificante, do homem argentino, habitante, no final das contas, de uma região menor, periférica com relação aos focos irradiadores de poder, seja econômico, político ou cultural, mas também do Homem na sociedade contemporânea. E pelas tintas grossas com que a paleta do pintor desenha sua liput, o modelo, na sua ausência, torna-se onipresente. O mesmo e o outro, na imagem que devolve esse espelho deformante respondem, sem falsas fotografias da realidade, mas incluindo a própria fotografia e o seu negativo, as promesas

de felicidade que encerra a ideologia da grandeza gerada pela moderna sociedade de consumo.

Como se verá adiante, a paleta de Manuel Puig não só plasma na personagem o traço deformante, mas também este último se extenderá, abrangendo, sua produção tomada como um todo. Manuel Puig empasta cada vez mais essa produção que parece reeditar-se "por entregas". Posto que cada obra dessa produção se autopropõe à posterior como um espelho deformante. Deste modo, os textos puiguanos se pauperizam.

Se a dimensão da pobreza é conformada, na pintura de caracteres, por esse traço grosso no qual é possível lêr, como capas superpostas, a riqueza e a pobreza, do mesmo modo, através de uma produção que se vai propondo como formas do mesmo, mas acentuando os traços deformantes, é possível lêr Manuel Puig como um escritor do nosso tempo, inextricavelmente unido ao escritor do subdesenvolvimento.

- (1) Os fragmentos citados correspondem a uma conferência ditada pelo escritor na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) Departamento de Teoria Literária, em 14 de agosto de 1980. (A fita fono-magnética encontra-se à disposição no arquivo).
- (2) Vide: Emir Rodríguez Monegal. "La traición de Rita Hayworth: una tarea de desmitificación". IN: Narradores de esta América II. págs. 365-380.
- (3) Vide: "Conferência" (UNICAMP)
- (4) "Programa" correspondente à encenação de El beso de la mujer araña.
- (5) Vide: "Programa"
- (6) Vide: "Conferencia" (UNICAMP)- Em outro momento, serão discutidas as convergências e divergências do discurso puiguiano com o realismo tradicional. De qualquer maneira, cabe, aqui, adiantar que, se existe na produção do escritor argentino um componente realista, este não deve ser tomado no sentido convencional do termo. "Analítica", por exemplo, é a literatura realista do século XIX, onde são apresentados grandes frisos do espectro social e suas inter-relações. Mesmo que o autor possa partir de uma análise da realidade, ésta não é apresentada, na sua produção, de maneira analítica. É na síntese onde essa produção ganhará maior riqueza expressiva.
- (7) Vide: "Programa"
- (8) Vide: Roland Barthes. "Ecrivains y Ecrivants" IN: Ensayos críticos.

- (9) Refiro-me, naturalmente, á La tía Julia y el escribidor
- (10) Vide: Juan José Sebrelli. Buenos Aires: Vida cotidiana y alienación, pág. 18
- (11) Vide: "Conferência" (UNICAMP)
- (12) Vide: Emir Rodríguez Monegal, op. cit.
- (13) Jorge Luis Borges. "Kafka y sus precursores". IN: Otras inquisiciones. págs. 137-140
- (14) Antonio Candido. "Literatura e Subdesenvolvimento".
- (15) A expressão pertence a Bela Josef quem, sem dúvida alguma está citando o famoso soneto de Góngora. Vide: Bela Josef. "Reflexão ao nível da enunciação". IN: O espaço reconquistado. págs. 109-120
- (16) Juan José Saer. "La literatura y los nuevos lenguajes". IN: América Latina en su literatura. págs. 301-328.
- (17) Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana. pág. 14.
- (18) Vide: Antonio Candido, op. cit.
- (19) Observa Angel Rama que, nas letras latino-americanas, a tarefa dos transculturadores - coincidentes com os escritores cuja produção Antonio Candido denomina super-regionalista - encerra uma vontade de salvaguardar as culturas regionais perante o ímpetu avassalador das culturas urbanas. (Vide: Angel Rama: "Transculturação na narrativa latino-americana" In: Cadernos de opinião 2)

- (20) Jean Michel Fossey. "Entrevista". IN: De las artes y de las letras.
- (21) "Conferência" (UNICAMP)
- (22) A disquisição entre ocupados e ocupantes no âmbito da América Latina pertence a Paulo Emílio. O crítico lança mão desta saborosa distinção, quando se refere ao processo de colonização veiculado, no Brasil, pelo cinema. Vide: Paulo Emílio. "Cinema: trajetória no sub - desenvolvimento" IN: Argumento. págs. 55-67.
- (23) O termo não alude, na linguagem coloquial argentina, a raça negra, senão ao indivíduo de pele morena, geralmente -embora não necessariamente- produto da mestizagem entre índio e espanhol.
- (24) Boguitas pintadas. Tercera entrega, pág. 37
Reproduzimos aqui como nas citações seguintes, versão portuguesa da Livraria José Olympio Editora (Tradução: Joel Silveira)
"As restantes páginas da direita estão ocupadas, como já foi dito, por uma única fotografia grande, na seguinte ordem: um terreno baldio com redes, trapézio, barras e argolas para atletismo, vendo-se no fundo uma cerca de arame e, atrás algumas casas espalhadas na planura, árvores baixas e um adolescente de cabelo castanho claro apoiado numa barra olhando para a câmara, camisa com o colarinho desabotoado, gravata e braçadeira de luto, calça até abaixo do joelho, meias pretas e compridas até a coxa e alpercatas; a seu lado outro adolescente de cabelo preto e encaracolado que sobra da boina bas-

ca, roupa já velha e expressão de alegria selvagem ao sustentar-se no ar segurando a argola com um só braço, as pernas em ângulo reto com o tronco ..." (p. 33/34).

(25) op. cit. Tercera entrega, págs. 37

"... o rosto de um jovem suboficial da Polícia, de cabelo negro ondulado e untado de brilhantina, olhos negros, nariz reto de fortes narinas, bigode espesso e boca grande, com a dedicatória "A Juan Carlos, mais que um amigo, um irmão, Pancho" (pág. 34).

(26) op. cit., Novena entrega, pág. 60.

"De qualquer maneira, tirou do armário o flamante uniforme de Suboficial de Polícia e passou a junta dos dedos na gabardina do dolmã e das calças, no couro brilhante das botas, nos fios dourados das dragonas, nos botões de metal, lustrados, costurados à gabardina, com duplo fio. Vestiu-se lentamente, temendo desfazer alguma costura, ou arranhar a superfície das botas. Estava sozinho no quartel, todos haviam saído. Foi ao banheiro e olhou detidamente o suboficial no espelho. (...) Qual era naquele momento seu maior desejo? Naquele momento seu maior desejo era dar uma volta pelas ruas principais de Vallejos com seu flamante uniforme" (pág. 118/119).

(27) op. cit., Cuarta Entrega, pág. 60.

"... saiu à rua com a mesma roupa do almoço - calças de flanela cinzenta, camisa de lã com quadros azuis, pulver de mangas compridas, azul - mais uma jaqueta de couro marrom-escuro, com fecho-ecler. Essa jaqueta típica de fazendeiro rico, despertou na rua reações as mais variadas" (pág. 54)

- (28) op. cit. Quinta entrega, 'pág. 76
"... um dono só não pode estar ao mesmo tempo nas duas estâncias e ser administrador e como se fosse o dono de uma das duas". (pág. 69)
- (29) op. cit., Quinta entrega, pág. 76.
"Juan Carlos disse que Nené era igual a todas, se a tratavam bem, ficava toda exigente, mas se a tratavam mal se comportava direitinho. O importante era que Mabel sentisse ciúmes e não se esquecesse do favor que lhe devia fazer" (pág. 69)
- (30) op. cit., Quinta entrega, pág. 77.
"Pensou na conveniência de que o vissem passeando com Juan Carlos, empregado da Prefeitura".
- (31) op. cit., Quinta entrega, pág. 72.
"... os dentes de Pancho eram quadrados e grandes, mas manchados, escurecidos pela água salgada da bomba" (pág. 66)
- (32) op. cit. Quinta entrega, pág. 73
"um pente grosso pelo emaranhado do cabelo negro e crespo, o pente embarçava-se nele" (pág. 66)
- (33) op. cit., Quinta entrega, pág. 73
"A mãe lhe disse que ele tinha o cabelo espesso como o dela, como o dos mulatos, e encaracolado como o do seu pai valenciano. Os olhos negros, ele não os podia ter herdado dos seus antepassados índios, mas dos moros que haviam ocupado Valência séculos atrás" (pág. 66)
- (34) op. cit., Quinta entrega, pág. 73

"... e olhou para a sua pele escura de índia, o cabelo cor de terra, desbotado, rebelde, listrado de cãs" (pág. 66).

- (35) op. cit., Quinta entrega, pág. 73
"Juan Carlos dizia que (Mabel) era a mais bonita de todo o povoado, sobretudo quando vestia malha. Mas era morena. A outra, no entanto, era loura e branca (...) Pancho já vira, do alambrado do Clube, Mabel vestindo um maiô, mas era morena. As pernas da outra eram tão brancas, ia à loja sem meias".(pág. 66)
- (36) op. cit., Quinta entrega, págs. 73-74
"... o rancho cobria todo o horizonte oposto que ainda estava negro".(pág. 67)
- (37) op. cit., Quinta entrega, pág. 74
"um horizonte mostrava-se tão azul quanto o outro" (pág. 67)
- (38) op. cit., Quinta entrega, pág. 74. Sublinhado meu
"A outra não tinha o cabelo duro nascendo-lhe a começar da metade da testa: seu cabelo era suave, louro e de surpreendentes cachos naturais; não tinha pelos nas faces, nem sobre os lábios superiores, nem no queixo: sua pele era branca e lustrosa; não tinha o sobrecenho unido, como as corujas, nem amarelo o branco dos olhos: as sobrancelhas eram apenas dois fios curvos, os olhos claros, azuis-celestes? e o nariz, um pouco aquilíneo, mas a boca rosada; não era de baixa estatura, atarracada nem gorda: era alta como ele, a cintura quase que cabia inteira em suas mãos grandes de pedreiro, a cintura se alargava nas cadeiras - será que o púbis das mulheres louras não tinham pelos? No "La Griolla" havia uma loura de cabelos

tingidos, mas seu púbis era escuro: sem saber por quê, Pancho imaginou Nené adormecida, com as pernas entreabertas, sem pêlos no pubis, como uma meninazinha, e no verão ia à loja sem meias; Nené não usava sandálias: seus pés estavam calçados com sapato de salto alto; não transpirava: não tinha que se esfregar como as empregadas; Nené não era uma índia bruta: falava como uma artista de rádio e no final das palavras devidas não esquecia de pronunciar os esses". (pág. 67)

(39) op. cit., Quarta Entrega, pág. 62

"Juan Carlos perguntou a Pancho se ele também tivera relações sexuais na noite anterior. Pancho disse que, por ser fim de mês, não tinha dinheiro para ir ao "La Criolla". Juan Carlos prometeu acompanhá-lo no dia 1º e lhe aconselhou que até lá abordasse a Rabadilla, a empregada do Doutor Aschero" (pág. 56)

(40) op. cit., Quinta entrega, pág. 95

"... capinzal, o mato que precisa ser cortado, vai chegar o capataz, segure a pá Pancho, corte a grama com a foice (...) as raízes das árvores na terra rajada durante a seca, a terra está cheia de pó, no meio da testa nascem estes teus cabelos duros, cor de terra, e esse mato eu o arranco de uma só vez, pela raiz, uma raiz peluda com torções..." (pág. 85).

(41) op. cit., Quinta Entrega, pág. 95.

"quando estiveres com uma garota num lugar onde ninguém te vê, não gastes tempo falando, para que isso? só para dares um fora" "...se você não atropelar, ela vai pensar que você é um bobalhão" (pág. 85)

- (42) op. cit., Quinta entrega, pág. 96.
"...será que suas pernas são peludas? não, um pouquinho de penugem, vai à loja sem meias e a carne de Nené deve ser bem macia" ...ten um pouco de bigode, pés negros, cara negra" (pág. 85)
- (43) op. cit., Quinta entrega, pág. 96.
"... precisamos de sua impressão digital" e o dedo lambuzado não deixava nenhum sinal no cartão, "você não tem mais impressões digitais, os tijolos comeram-nas todas". (pág. 85)
- (44) op. cit., Quinta entrega, pág. 96.
"...se quiser posso te apertar e te quebrar, veja só que força que tenho é para te defender dos cachorros, como é mansinha minha negra, mas se reclama dá no mesmo, olha só a força que tenho..." (pág. 86)
- (45) op. cit., Quarta entrega, pág. 62
"Pancho lhe perguntou por que a chamavam de Rabadilla e Juan Carlos respondeu que quando ela era menina tinha o traseiro proeminente, em forma de ponta como as galinhas e que começaram a chamá-la assim no rancho da tia que a criou" (pag. 56)
- (46) op. cit., Décima entrega, pág. 155 (Grifos no original)
"Uma galinha branca para o galo, não existe um galo no quintal, de noite uma raposa vai se meter no galinheiro ... quando pular a cerca não faço barulho, as galinhas não vão se acordar". (pag.137 e 40)
- (47) op. cit., Undécima entrega, pág. 166. Sublinhado meu
"...en la noche triste de mi ceguedad... e ele se apro

veita de eu ser cega e tráz para casa outra mais branca, a empregada do Prefeito Municipal, e me diz que é uma velha ... eran mis pupulas como dos espejos donde se miraba la felicidad castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal ... saltam os vidros quebrados, um estilhaço afiado, e sai sangue da moça da fábrica: um pedaço grande de vidro lhe cortou a carne como uma faca, passou por entre as costelas, lhe partiu em dois o coração! e com uma facada cortei a asa de um frango depenado, a cabeça, as patas e terei o fígado e o coração, é bonitinho o coração do frango, depenei uma galinha, dei-lhe outra facada e dentro dela havia uma porção de ovinhos, a mãe da menina Mabel gosta deles fervidos com azeite e sal, o coração da galinha é maior do que o de um frango?". (pág. 147)

(48) op. cit., Undécima entrega, pág 167

"será que ele teve medo de que eu lhe desse uma facada e por isso entrou na confeitaria? ... com o facão cortei a asa de um frango depenado, o pescoço as pernas, e tirei o fígado e o coração para cozinhá-los na caçarola, é preciso botar na caçarola todos os pedaços já cortados, o frango assado não, corre atrás dele no galinheiro, agarro-o, estico o pescoço e com uma facada lhe corto a cabeça, bate as asas ainda por uns instantes depois de eu lhe ter cortado a cabeça, e bate os olhos, tiro-lhe todas as penas e com toda força lhe dou outro golpe com a faca para lhe abrir o peito, arranco-lhe as porcarias que ele tem dentro e lavo-o na torneira com o jorro de água fria ..." (pag. 148-49)

(49) op. cit., Duodécima entrega, pág. 167.

- "... um corte de faca de cozinha, de lâmina afiada, que lhe penetrou por entre as costelas e foi direto no coração" (pág. 154)
- (50) op. cit., Undécima entrega, pág. 169
"... um gato, estou tremendo de frio, há um gato... não, não há nada... quem está pisando nas folhas secas? ... é de frio que estou tremendo, não tenho medo de ninguém ... um gato está caminhando ... não te aproximes de mim! ... pensei que eras um gato, alguma coisa brilha em tua mão, unhas pontudas de gato? a faca da cozinha" (pág. 150)
- (51) Op. cit., Decimocuarta entrega, pág. 208
"O cemitério, muito distante do povoado, tinha um traçado em forma de retângulo, sendo margeado, em todo seu contorno, por ciprestes. A figueira mais próxima erguia-se numa chácara situada a pouco mais de um quilômetro, devido à época do ano estava carregada de frutos maduros" (pág. 185)
- (52) Vide: Kayser, Wolfgang. Lo grotesco - Su configuración en pintura y literatura
- (53) Julio Cortázar. Rayuela. Capítulo 41, pág. 275.
- (55) Vide: Wlanice Nogueira Galvão. "Cortázar e a migração do verbo". IN: Saco de gatos
- (54) Lukács, Georg. Teoría de la novela
- (56) Opto aqui, pelo emprego da palavra "diminuição", sobre outras possíveis (degradação o rebaixamento, por exemplo) por tratar-se de um termo cujo significado se encontra menos comprometido com uma conotação pejorativa.

Aliás, degradação, por exemplo, pode implicar um referencial que possui grado ou estatuto, o qual resultaria improcedente quando é estudada, pongamos por caso, a vinculação da personagem com o paraíso artificial. Aqui o recurso literário é a diminuição, com o qual esse discurso aponta para a degradação instalada na sociedade.

Contudo, em algumas passagens do trabalho se lançará mão de esses termos - e outros possíveis - quando seu emprego resultar pertinente.

LILIANA MARTA FERNÁNDEZ DE MAZZONI

TRIVIAL FINO

(Una lectura de la producción de Manuel Puig)

Tesis de Maestría

Instituto de Estudos
da Linguagem
UNICAMP

ORIENTADORA: Iumna Maria Simon

Este exemplar é a redação final
da Tese defendida por Liliana
Marta Fernandez de Mazzoni
e aprovada pela Comissão
Julgadora em 28.01.86.

Iumna Maria Simon

CAMPINAS
1985

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Agradezco a la CAPES (Coor-
denadora para o Aperfeiçoamento
do Pessoal do Ensino
Superior) el auxilio presta-
do bajo la forma de una be-
ca de estudios, sin la cual
no hubiese sido posible la
realización de este trabajo.

INDICE

	<u>Páginas</u>
Presentación	I-VI
Capítulo Primero: <u>Manuel Puig y la región</u>	01-67
1. Los orígenes regionales	01-02
1.1 La imagen cinematográfica	02-06
1.2 De la imagen cinematográfica a la perspectiva cultural hollywoodiana	06-08
1.2.1 La perspectiva cultural como divisor de aguas	08-10
1.2.2 La perspectiva cultural y el material empleado	10-13
1.2.3 Perspectiva cultural y crítica literaria	13-16
2. Los orígenes regionales y la región	16-16
2.1 La región y el regionalismo	16-26
2.2 Los huérfanos de la pobreza	26-26
2.2.1 ¿Te acordás, hermano?	26-33
2.2.2 Cuesta abajo	33-48
3. La región y la Región	48-49
3.1 El "lado de la vergüenza- O del tamaño bonaerense	49-57
3.2 La región y la visión de mundo	61-67
Notas	61-67
Capítulo Segundo: <u>El personaje y el sueño</u>	68-129
1. Introducción	68-72
2. Espejo, espejito	72-87
3. Dale, campeón ...	87-92

	Páginas
4. Traición y silencio	92-94
4.1 De la traición silenciosa	94-97
4.2 Los traidores traicionados	97-101
4.3 Los sonidos del silencio	101-104
5. Escenas de sexo explícito	104-113
5.1 El sádico y la bella	113-116
5.2 Sexo y vacío	116-124
Notas	125-129
Capítulo Tercero: Intervalo - Disminución de la distancia estética autor-obra	130-143
Capítulo Cuarto: <u>Discurso puiguiano y kitsch</u>	144-211
1. La obra y sus avatares	144-147
1.1 La hipótesis kitsch	148-151
1.2 El kitsch como traición	151-153
1.3 Quien roba a un ladrón	154-155
2. Lo espectacular	156-157
2.1 Cambio de luces	157-158
2.1.1 El ojo que te mira	158-163
2.2 Siga el curso	163-164
2.2.1 La "realidad"	164-165
2.2.2 La ficción ficcional	165-166
2.2.3 La encrucijada de enigmas	167-169
2.2.4 Quebrando el silencio	169-173
2.2.5 Lo real por imágenes - El carácter espectacular de la realidad	173-182
3. Cortina rasgada	182-185
4. La cotidianización del arte	185-186
4.1 La biografía cedida	186-189
4.2 El material empleado. Discurso puiguiano y <u>pop art</u>	189-194
4.3 La escala disminuida	194-197
4.4 "Sinal fechado"	197-200
5. El arte en un universo inerte	200-207

PRESENTACION

Este trabajo nace por obra de varias perplejidad - des las cuales operaron, en algún momento, como incierto ' punto de partida.

En primer lugar, la discreta excepcionalidad que ' reviste la personalidad literaria de un productor de litera tura - Manuel Puig - cuya perspectiva cultural hollywoodia na lo torna diferente del grueso de los escritores argenti nos contemporáneos. A lo que se suma la discreta excepciona lidad que reviste la propia producción literaria, en el mar co más amplio de la literatura hispanoamericana de vanguar dia.

En esa obra, se plasma una visión oficial de la sociedad y su negativo, instancias discursivas, entre las ' cuales se conforma un espacio de proporciones reducidas, has ta el momento no igualadas en la serie literaria en la que ' la producción puigiana acaba por insertarse. Este aspecto ' novedoso me llevó a remontarme a la génesis de esa reducción. Por eso, en el capítulo primero, enfoco los orígenes regio nales del escritor. Y, de la marginalidad geográfica rescato una visión que envolverá, abarcando, a toda la producción .

Se trata de una visión, no de quien contempla el mundo a partir del tamaño diminuto de la región pues, en ~~el~~ caso, ese mundo adquiriría proporciones gigantescas, sino ' de quien, con la mirada impregnada en la medida diminuta de la región, agudiza su percepción cuando se trata de enfocar la estatura verdaderamente insignificante del hombre argen tino, habitante, al final de cuentas, de una región menor ,

periférica, en relación con los focos irradiadores de poder, pero también al Hombre en la sociedad contemporánea. De modo que los orígenes regionales del escritor se encuentran traducidos en visión de mundo.

Ya en ese capítulo primero se da comienzo al análisis del personaje puigiano en una etapa que, sólo con fines expositivos, podría denominarse como regional. En esa pintura de caracteres se aísla el rasgo grotesco, cuya acentuación considero como expresiva de una situación de dependencia cultural, típica del subdesarrollo. Dicho de otro modo, en la obra de Manuel Puig, el desajuste entre el retraso de nuestros orígenes y el avance del capitalismo se plasma literariamente en la acentuación del rasgo grotesco.

En la persecución de ese rasgo, comparo en una obra que, como Bocuitas pintadas, reconcentra los reflectores novelísticos en la marginalidad de la región y que se ofrece, abierta, al cotejo, a partir de la prodigalización de paralelismos, al ocupado "negro" y al ocupante blanco. En su caracterización, la paleta del escritor propone a esa cara blanca y a esa cruz aceitunada de una misma moneda, justamente, como formas de lo mismo. Pero también como formas de lo otro. Acentuado, tan sólo, en ese "cuesta abajo" que la obra propone, el rasgo deformante.

También constituyen lo mismo y lo otro el habitante de los considerados centros del subdesarrollo y el habitante de las matrices irradiadoras de poder. La mismidad en la orfandad y la otredad que separa la pobreza de la riqueza, impresas en la dimensión de un único rasgo. Pues se trata de una dimensión presente en todas las instancias de la sociedad masificada, aunque perceptible, con mayor nitidez, en sus grupos marginales. Con todo, raspando con las uñas, dolorosamente

te, en esas sucesivas capas de óleo, producto de la infinita superposición de modelos a ser imitados, el lector puiguiano accederá al rostro sin rostro de un universo desculturizado.

Resulta de interés aclarar que el rasgo grotesco no sólo se encuentra plasmado en la pintura puiguiana de caracteres, sino que se hace extensivo a toda su producción tomada como un todo. Pues, cada obra de esa producción se auto propone a la posterior como un espejo deformante. De este modo, los textos puiguanos se pauperizan. En el trayecto crítico que realizo, a la caza de esa pauperización, tomo como pautas interpretativas tres novelas: La traición de Rita Hayworth, The Buenos Aires Affair y Pubis angelical. En el final de un camino, sembrado de perplejidades, se intentará conformar el concepto diferente de lo literario, que la obra de Manuel Puig propone, articulado con la fugacidad de los intermitentes estímulos inherentes al momento histórico en que vivimos.

Esas nuevas perplejidades a las que me he referido devienen del carácter del objeto de estudio. Pues se trata de una obra donde se conjugan técnicas tradicionales con arriesgados hallazgos de la vanguardia literaria. Este hecho tornó, en algún momento, resbaladizo un territorio literario que se mueve entre polos, considerados convencionalmente como antagónicos. La fotografía y su negativo.

De modo que, en esas arenas movedizas, a veces, hace su aparición un narrador que sabe que el acto de narrar se ha tornado imposible en un universo signado por la mismidad pero que, con todo, narra. Y lo hace, por momentos, a partir de los procedimientos más convencionales. El clisé inherente a las fórmulas a las que el narrador constantemente

hace apelo desconstruye un discurso que, a pesar de todo, se construye. En la encrucijada narrativa, la solución formal ' proporcionada por el pastiche.

De aquí que el discurso se presente triturado, abajado, pero no liquidado. Si el silencio amenaza una obra que hace constante apelo a la oquedad del estereotipo, la propia obra, si bien presentándose en ruinas, desafía a ese silencio, (des)construyéndose a partir de un discurso ajeno, contrabandeadado a los mass media y estigmatizado por toda una crítica' de la cultura. A este hecho se suma la novedad de un autor ' implícito que, si bien se distancia, también se aproxima peligrosamente a ese universo descalificado, no como actitud ' impostada, sino vivenciada.

Estos incesantes vaivenes de la producción puiguiña me llevaron a la reacomodación de una postura crítica. Era llegado el momento de hacer abandono de una cierta rigidez y de ensayar la fecundidad de la flexibilidad. Pues, las categorías críticas, a partir de las cuales se suele, habitualmente, abordar - y evaluar - el fenómeno literario de vanguardia resultan, no inoperantes, sino insuficientes, cuando se trata de encarar lo, en cierto sentido, diferente.

Con todo, en la vinculación del personaje urbano ' con el sueño (capítulo segundo), prefiero, sin descuidar el brillo de la superficie presente en los modelos indiciados ' (Eva Perón, Ángel Labruna, Rita Hayworth, Mecha Ortiz, entre otros,) privilegiar en mi lectura el negativo de la imagen . La contrafachada del edificio ficcional niega a la fachada , presentando la disminución, el silencio, la mecanización, la desestetización como contrapartida literaria de los grandes mitos sociales: los ideales de grandeza, el movimiento del ' progreso, la engañosa verborragia social, la estetización de la política.

Con todo, en el marco de ese carácter bifronte señalado en la producción puigiana, destinar el capítulo tercero a las conclusiones hubiese significado despreciar parte de la riqueza presentada por los textos puigianos. Por eso, el capítulo tercero, que aquí se denomina "Intervalo", constituye un verdadero intervalo en este trabajo.

Ese corte corresponde a la necesidad de contextualizar la seducción que ejercen esas piedras falsas, arrancadas a los yacimientos de los mass-media sobre un escritor que se asoma a su realización literaria, a través de la (im) palpable figura del autor implícito. Se trata de un cuerpo de papel que se incorpora, por momentos, incondicionalmente, al cuerpo de la obra. Se quema en el fuego fatuo exhalado por esos textos carentes de nobleza y, también, se manifiesta sensible a las mitologías, por ellos, vehiculadas. Inevitablemente, el lector acompaña las fintas del autor implícito. Res todos, personajes, autor y lector, somos permeables, en diferentes grados, al canto de la sirena que nos induce a la imitación de modelos. Todos somos coparticipes de una misma derrota.

Ya en el capítulo cuarto se enfrentan, por fin, las dos instancias discursivas. Se analizan las técnicas a las que Manuel Puig somete a esos textos robados a los mass-media. Las mismas, además, a las que el procedimiento de kitschización de la alta literatura somete a la nobleza del acero literario. El robo y la exhaustiva formalización dan, en este caso, como resultado el pastiche. La evaporación, en parte, de las primitivas cualidades de esos materiales se condensa en una atmósfera espectacular que acompaña la instancia fotográfica de esas novelas, que denominamos lo espectacular. Mas, por otro lado, en la medida que perfectamente reconocibles por el lector, esos materiales sometidos a varias etapas de

degradación redundan en el envilecimiento de la producción literaria. De este modo, adhieren al negativo de la imagen. De esta manera, esas obras solicitan de su receptor la admiración (mirar de lejos, con respeto) y la abominación. Hasta que, por fin, el entrecruzamiento, provocado por un constante "cambio de luces" operado, desde las bambalinas ficcionales, lleva al lector a abominar el carácter espectacular' instalado en su propio cotidiano. En ese cotidiano, se instala también el hecho literario. Por eso, el final del trabajo (capítulo cuarto) pretende establecer las coordenadas' del concepto diferente de lo literario, propuesto por la ' producción de Manuel Puig. Un concepto que se articula, naturalmente, con el momento histórico en que vivimos.

Capítulo Primero: MANUEL PUIG Y LA REGION

Aquí y allí se vierten opiniones sobre la producción literaria de Manuel Puig. Se trata, sin duda alguna, de un escritor controvertido. Con todo, llama la atención que el fuego cruzado de detracciones y de algunas alabanzas, más que en la letra impresa, se encuentre instalado muy próximo al cómodo sillón de la lectura o en los entretelones del mundillo literario. Así es: la crítica especializada se ha mostrado bastante reticente con respecto a este escritor argentino, si se tienen en cuenta los escasos testimonios ensayísticos existentes, en lo que va de 1967, fecha de publicación de la primera novela puiguiana, La traición de Rita Hayworth, hasta el presente. Contundente éxito de público. Silencio de buena parte de la crítica. Algunas voces laudatorias. Este parece ser el balance de casi veinte años de producción literaria.

La parquedad de unos y la actitud reticentemente polémica de otros deviene, me parece, del carácter de excepcionalidad de escritor y producción en el ámbito mayor de la literatura argentina precedente. No se trata de una excepcionalidad, por decirlo de algún modo, vistosa. Bien por el contrario. Se trata de una "discreta" excepcionalidad, lo cual induce a abordar la obra de Manuel Puig con cierta prevención. De dónde surge esa excepcionalidad?

1. Los orígenes regionales

En primer término, esa excepcionalidad surge de la perspectiva cultural del propio escritor conformada por

el cine hollywoodiano de las décadas de 30 y 40. En este sentido, vale la pena demorarse en alguna de las declaraciones del propio Manuel Puig. Entre ellas, recorto el relato efectuado por él mismo sobre cómo se produce su pasaje del cine a la literatura (1). En esa ocasión, el público universitario se encontraba con cierta perplejidad, ante un productor de literatura bastante excepcional. Ante un productor de literatura que, en el decir del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal (2), había asistido a la Universidad Popular del Cine y que, por ella, había sido, paradójicamente, colonizado y educado.

1.1 La imagen cinematográfica

"Mi relación con el cine comenzó muy temprano en mi vida. Nací en 1932 en una pequeña ciudad de la pampa seca, General Villegas. Era la ausencia total de paisaje, una llanura sin árboles, casi arenosa, pero con un óptimo pasto para alimentar el ganado, y en eso se basaba la economía de la región. La capital (Buenos Aires) quedaba a unos seiscientos kilómetros, el mar (Mar del Plata) a unos mil kilómetros, las grandes montañas (Mendoza) a un poco más y las sierras y los lagos de Córdoba a un poco menos. Ese era el centro de la República Argentina, mas para mí no era centro de nada.

Ese paisaje desnudo era el marco, el escenario casi abstracto donde se representaban dramas con papeles fijos, predeterminados por el machismo dominante. Papeles de hombres fuertes y mujeres frágiles, que no siempre correspondían al carácter fuerte o frágil de quien los encarnaba. La interpretación de las personas no era buena y yo preferí a las interpretaciones de Hollywood. Además en el cine representador y soñador de los años 30 y 40 la virtud era siempre premiada; aun cuando un inocente caminaba hacia el patíbulo, los violines de la banda sonora se compadecían y lo transformaban en héroe.

Existía apenas un cine en Villegas y el programa cambiaba todos los días. En una cierta época yo debo haber decidido inconscientemente que la ficción de la pantalla

era la "realidad", mientras que lo que sucedía alrededor era digno de un western que yo había ido a ver por equivocación (...).

Al final de la década del 40 yo era todavía un adolescente y debía elegir una profesión para estudiar. El único lugar donde me sentía bien era la platea del cine y así deduje de manera equivocada que también me sentiría bien en el trabajo cinematográfico. De este modo partí en el 56 para Roma con una beca de la Dante Alighieri (...). Ingresé en el Centro Experimental de Cinematografía para estudiar dirección y en seguida me di cuenta de que inclusive en el "mundo real" los problemas proliferaban (...)" (3).

Llama la atención que, en toda oportunidad en que Manuel Puig discurre sobre su infancia y adolescencia transcurridas en la región, haga apelo a una imagen cinematográfica. Se trata de una imagen comodín. Expresa, en el fragmento citado, las carencias de la realidad regional, las vidas impostadas de sus habitantes. Ese western que le había tocado ver por equivocación. La imagen cinematográfica expresa también la fuga del escritor de esas circunstancias adversas hacia el abrigo de la sala en penumbras. En ésta, filme tras filme, se reeditarían las fantasmagorías que llegaron a suscitarle un mórbido deseo de consustanciarse con el celuloide. Así, con una frase cargada de efectos, hiperboliza en la Universidad de Yale ese sentimiento del pasado: "I wanted to be a movie" ("Yo quería ser una película").⁰ más tarde, ya en Brasil, "Outra vez o sonho de transformar minha vida num filme ... Nunca me identifiquei com um personagem, eu queria ser o celuloide do filme, não a carne os ossos . Queria ser esse branco e preto irreal!" (4). ("Otra vez el sueño de transformar mi vida en una película ... Nunca me identifiqué con un personaje, yo quería ser el celuloide de la película, no la carne, los huesos. Quería ser ese blanco y negro irreal").

La imagen cinematográfica, siempre presente cada

vez que Manuel Puig recorta, en eventuales declaraciones, los primeros años de su vida, concede a esas declaraciones una cierta profundidad. Es como si se tratase de un texto montado sobre el contexto de la propia vida. En él, un narrador escindido cuenta, desde la distancia tomada a partir de la vida vivida, las obsesiones del pasado. Y la cuestión no deja de presentar cierta ambigüedad. Por un lado, el recurrente apelo a la imagen cinematográfica parece contener una implícita voluntad de espectacularizar ese segmento de la vida transcurrido en la región. De la lectura del fragmento, deviene la impresión de que se trata de una imagen de escritor construida a la manera hollywoodiana. Pero, por otro lado, dada la propia descalificación inherente a la fuente a la que se hace apelo, la figura del escritor pierde sus tradicionales coloridos. De este modo, surge una imagen de escritor "por debajo" del nivel al que el público y crítica literaria se encontraban, hasta el momento, habituados, cuando se trata de un escritor contemporáneo. De manera paralela al recurso de Hollywood que ampliaba la imagen de sus stars detonándolas a regiones impalpables y etéreas, Manuel Puig se propone como hollywoodianamente espectacularizado. Mas, en contraposición, la banalidad de las imágenes empleadas redundaría en, por decirlo de algún modo, la "desescriptorización" del escritor. Este movimiento entre la espectacularización y el envilecimiento constituirá - como se verá - una constante, no ya en una imagen externa a la obra, sino en el seno de la propia producción de Manuel Puig. Basta decir, por el momento, que el recurso remite, simultáneamente, a una visión oficial de la sociedad y a su negativo. Y el recurso ya se hace presente en la primera producción puiguiana, ambientada en la región. Pues ese segmento de la vida del escritor, transcurrido en la región, constituirá el epicentro generador de su literatura.

De ese segmento han emanado directamente sus dos

primeras novelas: La traición de Rita Hayworth y Boquitas ' pintadas . Las más autobiográficas de todas. Ambas dejan la impresión de que se ha puesto en movimiento un antiguo álbum de familia. Ambientadas en General Villegas (en la ficción: Coronel Vallejos), de ese álbum surge un cuadro de la vida sencilla de un grupo de personas durante las décadas ' de 30 y 40, dentro de los límites asfixiantes de la monotonía provinciana. Y como sucede en ciertas pinturas manieristas, el propio autor no puede evitar, en su primera novela, el espejamiento dentro de la obra. Queda, de este modo, perfilado su retrato cuando niño y adolescente, en el sensible Toto. También sus padres (Berto y Mita Casals, en la ficción), algunos familiares y amigos. Poco más. Ya en la segunda novela, Manuel Puig disloca su centro de atención de ese ámbito estrictamente familiar para enfocar a otros habitantes de General Villegas: un Don Juan pueblerino, su novia, sus amantes, otras relaciones. Y también poco más.

Pero, ya se trate de personajes abiertamente vinculados con la vida del escritor, ya de personajes ficticios que encarnan, como el propio autor lo ha puesto de manifiesto en más de una ocasión, problemas suyos no resueltos o sus antagonistas, lo cierto es que en ese segmento se han estancado, recurrentemente, todas las criaturas del universo literario puiguiano. La impresión de univocidad en la multiplicidad, que revisten esos personajes, deviene de la repetición del mismo gesto monológico de fascinación por el cine hollywoodiano y por las diferentes expresiones de la "cultura" de masas. El personaje puiguiano es incapaz de tomar distancia de esos textos. Sin duda alguna, se trata de la herencia de un pasado signado por la fascinación acrítica por los más diversos exponentes de esa "cultura" de masas.

Pero además, ese acervo juvenil se pone también de

manifiesto en los propios materiales empleados por Manuel Puig, ya escritor, en la conformación de su universo literario. Esos materiales empleados, sometidos a un proceso de reelaboración, son los principales vehículos, ya en el seno de la producción literaria, de un movimiento dúplice, paralelo al observado en la "construcción" de una imagen de escritor. Por un lado, esa sustancia arrancada a los medios de comunicación de masas, pierde, en parte, sus iniciales notas distintivas, generando una atmósfera hollywoodiana muy especial que espectaculariza esas obras. Así, esa producción solicita ser contemplada. Por el otro, en la medida en que perfectamente reconocibles por el lector, en lo que respecta a su carencia de nobleza, esos materiales envilecen la producción puigiana destiñendo sus coloridos literarios. Desde esta perspectiva, la obra solicita ser abominada. Como se verá, esa solicitación textual se redimensiona y el lector es inducido a abominar el carácter espectacular de su propio cotidiano.

1.2 De la imagen cinematográfica a la perspectiva cultural hollywoodiana

La imagen cinematográfica, empleada por el escritor cuando se trata de enfocar infancia y adolescencia, va desvaneciéndose a medida que avanza su declaración. El texto de ella se despoja al abordar Manuel Puig su experiencia en las propias bambalinas de la industria cinematográfica. De este modo, ese texto parece, ahora, ganar en objetividad testimonial. La imagen cinematográfica se metamorfosea en perspectiva cultural. En otras palabras, el cine hollywoodiano por el cual el escritor profesa una pasión exacerbada al punto de constituirse en verdadero instrumento de expresión literaria, será, primero, el refugio propicio para que

Manuel Puig, niño y adolescente, se evada de una realidad ' que le resulta desagradable; después, la vocación que lo ' induce a aventurarse fuera de los límites de la región para estudiar cinematografía y, de manera concomitante, la perspectiva cultural desde la cual el escritor encara el propio fenómeno estético. En este sentido observa Manuel Puig (5):

"En cuanto al Centro Experimental de Cine, existían ahí dos tipos de represión diferentes. Era una escuela estatal, con directores de la Democracia Cristiana. La otra represión era todavía más nefasta y venía de la estética de la moda: el neorrealismo. Apoyado por la izquierda poseía ' toda su fuerza y fascinación del momento. Por un lado, el ' neorrealismo se proponía legítimamente, en un país profundamente clasista, un cine de denuncia social, pero, por ' otro lado, tornaba prohibido el cine de autor: todo debía ' ser anónimo y severamente devotado al dogma zavatiniano. Todo el cine de Hollywood era considerado anticuado por su su superficialidad política y, después, porque una de las características de Hollywood era saber narrar, llegaron a la conclusión de que narrar era necesario. Yo me sentí atacado en lo más profundo de mi preferencia y no soporté la escuela ' por un año más. La atmósfera neorrealista me oprimía y en ' el 57 partí a dedo a París. Resurrección: Ahí ya existía el cine de ensayo y los estudiantes de la Sorbonne iban a ver "Reina Cristina" de la Garbo en el Noevanbules. Además, se comenzaban a afirmar los "Cahiers de Cinema" con su teoría del cine de autor. Me sentí en mi ambiente, sin darme cuenta comencé a escribir una novela"

Poco interesa, aquí, concordar o discordar, total o parcialmente, con las opiniones vertidas por Manuel Puig' sobre el neorrealismo italiano. Lo que sí resulta de interés es observar la posición asumida por el sujeto de ese ' discurso. En este sentido, Manuel Puig se coloca en un único punto de mira: el cine hollywoodiano de una época determinada. En él, nuestro escritor se planta. Y, con esto, naturalmente, se le obstruye parte de la visión.

También el propio cine hollywoodiano, una vez producida su transformación de objeto alienante en objeto de pre

dilección, constituirá motivo de reflexión por parte de Manuel Puig. Es el momento en que, al intentar el escritor ' forzar una interpretación que resulte favorable a este tipo de producción cinematográfica, los "fucios" surgen de manera flagrante. "En literatura - comenta - me siento bien en una posición analítica, realista. En cine, no" (6). Prosigue con una alusión al neorrealismo italiano, ilustrativa ' del tipo de realismo cinematográfico al que se está refiriendo: "No me convencen las tendencias actuales del cine ' realista, me parece que alcanzaron un realismo fotográfico, superficial". Para pasar a enaltecer, en contraposición y de manera sui generis, el "realismo" del cine hollywoodiano de las décadas de 30 y 40: "Por un lado, la riqueza de imágenes de esos autores, su belleza formal, los coloca en un plano artístico altísimo, pero tienen alguna cosa más y muy curiosa, y es que ese cine consigue envolver al espectador actual y le comunica una experiencia humana "real", auténtica. Tal vez los sueños de los escenógrafos, productores, estrellas y directores de cuatro o cinco décadas atrás, puedan guiarnos en la comprensión de aquellos años. La imagen distorsionada allí está tal vez restituyéndonos la imagen "real". Pero eso puede ser sólo el reflejo de mi gusto personal" (7).

1.2.1 La perspectiva cultural como divisor de aguas

Esta perspectiva cultural hollywoodiana asumida ' en todo momento por Manuel Puig se yergue como verdadero divisor de aguas entre el escritor y el grueso de los escritores argentinos contemporáneos. Y he aquí el punto central ' de la excepcionalidad con que aquélla reviste a nuestro escritor. Los términos comparativos se tornan aquí inevitables. Permeada, como está, su personalidad literaria por '

esa perspectiva cultural hollywoodiana, la imagen que aflora de sus observaciones sobre estética es la de un escritor non doctus . Justamente lo contrario - y aquí el desencuentro - de lo que hasta el momento ha sido considerado regla de oro: el tradicional desdoblamiento de los escritores argentinos en productores de literatura y críticos literarios. En este sentido, el escritor argentino contemporáneo hace 'eco de una situación cuya tipicidad surge de una somera revisión de la literatura de nuestro tiempo. La condición de poeta docto constituye una característica común a las personalidades literarias del siglo XX: Joyce, Pound, Brecht, Eliot, entre otros. Consecuentemente, aquí y allá se encuentran en nuestros escritores huellas de los caminos abiertos a la reflexión y a la crítica literaria. En trabajos de corte rigurosamente académico, como el estudio de la urna griega en la poesía de John Keats, efectuado por Julio Cortázar, o en la introducción y comentarios que acompañan a su traducción de las obras en prosa de Edgar Allan Poe, o en sus ensayos sobre el surrealismo. En la polifacética y ardua labor crítica desplegada por Jorge Luis Borges. En los ensayos sobre literatura de David Viñas y de Ricardo Piglia. En fin, 'en el propio metalenguaje incrustado en el universo ficcional.

Comparada con esta tradición de peso en nuestras letras, surge, de la perspectiva cultural hollywoodiana ostentada por Manuel Puig, una imagen de productor de literatura mucho más reducida que aquélla a la que el público se encuentra ya, a esta altura, familiarizado.

Con todo, resulta conveniente aclarar que, en este sentido, inexistente en Manuel Puig cualquier ademán pretencioso. Si la pretensión surge de un gesto grandilocuente, 'en el caso particular de este escritor, además de los elementos de la realidad harto elocuentes, el gesto apunta jus

tamente hacia lo contrario: la autodisminución.

Consecuentemente, Manuel Puig no se yergue como ' crítico de la estética contemporánea ... ni lo quiere ser . Sus opiniones sobre cine o sobre literatura surgen, siempre, de manera ocasional, en el flujo de algunas declaraciones.' El constante posicionamiento, cuando se trata del objeto literario, no es el de lector crítico de la obra de otros escritores, sino el de productor de literatura. Es en el estricto ámbito de la producción literaria donde se analizará - en el momento oportuno - la incidencia, en el universo de la creación, de este achatamiento de la perspectiva cultural del productor de literatura. Es, pues, en el estricto marco de la realización literaria donde se perfilará la real envergadura de Manuel Puig. La perspectiva cultural de un escritor no constituye condición sine qua non del valor o del desvalor de su producción.

1.2.2 La perspectiva cultural y el material empleado

En directa vinculación con la perspectiva cultural del escritor se encuentra, naturalmente, el material empleado en la conformación del universo narrativo puiguiano. Como es sabido, el discurso puiguiano se encuentra amasado en los más diversos textos provenientes de la "cultura" de masas. ' Constituyen éstos el verdadero material expresivo de Manuel Puig, quien los arranca de su contexto original sometiendo - los a un proceso de reelaboración. Constituyen también el permanente horizonte cultural de sus criaturas, lo que las diferencia de una línea, ya consagrada en la literatura argentina, de tratamiento del personaje: el personaje intelectual. Y constituyen, además, el principal argumento para el

empleo de la vara menor con que se mide, a veces, la producción de Manuel Puig. Pues, insertos, como están, en nuestro cotidiano más banal, esos materiales contribuyen a recubrir esas obras de una apariencia de facilidad de lectura bastante peligrosa.

A partir de aquí, los detractores de Manuel Puig levantan, con bastante asiduidad, una cuestión no siempre formulada mas que aflora con bastante nitidez de las entrelíneas. Una cuestión que podría ser traducida de acuerdo con una aguda distinción de Roland Barthes (8): .Es Manuel Puig un escritor o un "escribiente" de historias? O, para emplear la sabrosa revitalización que, del último término de la dicotomía, haría, más tarde en español, el escritor peruano Mario Vargas Llosa en el propio título de una de sus novelas (9): .Es Manuel Puig un escritor o un "escribidor" de historias?

La sensación de "dejà vu" que emana de esos materiales me parece ser la responsable por esta disquisición. Mas como observa Juan José Sebrelli (10): "Puede parecer obvio ocuparse de lo conocido, pero lo conocido es, como decía a Hegel, precisamente por demasiado conocido, lo irreconocible. Basta que nos desliguemos de nuestra mirada rutinaria que mira sin ver nada, para que nos sorprendamos ante cosas que habíamos acabado olvidando por tenerlas demasiado presentes". En este sentido, en términos de producción argentina, tanto el ensayista (Sebrelli) como el escritor de ficciones (Puig) emprenden, en la década del 60, la empresa de observar con singular perspicacia nuestro cotidiano.

Cabe recordar que uno de los pioneros del proceso de cotidianización de la literatura argentina es Julio Cortázar, un autor que, por ese motivo, constituirá un referen

te bastante frecuente en este trabajo. Claro que lejos estamos de esa obra de mención obligatoria, como es Rayuela, cuyo hermetismo le confiere ese carácter de monumentalidad inherente a los clásicos. A la dificultad de acceso de esta obra maestra, se contraponen, en el caso de la producción puiguiana, una impresión de levedad de lectura, la cual provoca el empleo, de manera espontánea, del diminutivo en los juicios apreciativos aun entre los más fervorosos degustadores: "Se trata de una obrita magnífica" o de "Una joyita de la literatura".

Vara menor y empleo del diminutivo apelan, sin proponérselo, a un proceso de cotidianización del arte. Con todo, encierran a ojos vista, ya un significado peyorativo, ya un cierto resquemor. A este último respecto declara el propio autor (11):

"Ante todo el folletín tiene elementos que me seducen. Yo estoy antes que por la literatura, formado por el cine, por el cine folletinesco, por el cine policial. Entonces, digamos, en un Hitchcock hay momentos de una plasticidad de primer orden que a nadie se le va a ocurrir poner en duda pero también esos valores visuales, dramáticos, están sostenidos por recursos folletinescos que a mí se me ocurre que son válidos. Lo que no sería válido es un discurso escapistista, eso no me interesa. No me interesa hacer soñar a la gente. Tal vez en un capítulo, pero que después se caiga y se despierte. Pero usar elementos de esos géneros llamados populares o menores no me parece mal porque yo escribo un poco para lectores con mis mismas limitaciones, ¿no? Yo por el hecho de estar formado por el cine, tengo serias dificultades de concentración en la lectura. Me gusta pero hay una gimnasia inquietante. ¿Por qué no ayudar, en cierto modo, a los que adolecen de mis mismas limitaciones? A mí me gusta ese tipo de lectura. Me parece que son recursos formales que no tienen por qué ser descartados, por ser fáciles o reaccionarios. Si aguza el interés por una cuestión que no es reaccionaria, entonces, el recurso no es reaccionario. Pero, claro, son recursos que están asociados a cine y a literatura de evasión, ¿no? No se deslinda una cosa de la otra. Yo tengo muchos enemigos en la crítica por el simple hecho de que mis libros se leen rápido - algunos no todos - o que hay interés narrativo, entonces ven un elemento de frivolidad en eso".

Puig da aquí en el blanco de otro elemento que , junto con los materiales empleados, contribuyen a recubrir' a sus novelas de una aparente levedad de lectura: el empleo del suspenso. El producto de esa combinación provoca en el lector una indefinible sensación de vista cansada a medida' que avanza su experiencia de lectura . Se produce, de este modo, una especie de señal de libre tránsito por tierra firme y familiar. Por otra parte, cabe al material empleado , dada su estricta temporalidad, la responsabilidad por ese carácter de obras fechadas que parecen detentar las novelas puiguanas. Y, además, el desgaste que la propia familiaridad del receptor con el producto "original" ha precipitado, parece sugerir el carácter de descartable de esa literatura. Se trata, como se verá, de una impresión que, si bien epidérmica es válida, mas que requiere, con todo, niveles de análisis más profundos.

1.2.3 Perspectiva cultural y crítica literaria

Con el transcurso de los años, la perplejidad que autor y obra provocan parece disminuir y, paradójicamente , crecer, a la vez. Disminuye en la medida en que tanto uno como la otra se han tornado familiares en el universo de las letras hispanoamericanas. Crece en tanto es dado percibir que ciertos presupuestos de la crítica, oportunos en algún momento del pasado, se encuentran hoy irremisiblemente invalidados a medida que la producción puigiana ha cobrado bulto.

Con todo su mérito, la crítica de la primera hora (12) ocupó parte de su atención en detectar las probables fuentes literarias de La traición de Rita Hayworth, por

ejemplo. Obras de Ivy Compton-Burnet y de Natalie Sarraute, en los diálogos sin sujeto explícito. De Flaubert, en la concepción de esa especie de Emma Bovary pampeana que es Mi ta. Hoy en día se sabe que Manuel Puig difícilmente haya le ído esos autores ("los libros se me caen de las manos", de clara el escritor). Inexisten en él esas pasiones litera - rias "no correspondidas", como la profesada por Mario Var - gas Llosa por Madame Bovary. Mas claro que mucho de lo lite rario se hará presente por el bies del cine.

Cuando se trata de la obra de este escritor que no tiene el menor prurito en manifestar sus carencias lite rarias toda fuente literaria resulta fácilmente invalidada. Las posibles vinculaciones con otras producciones litera - rias o son meras coincidencias o atribuibles a un acceso a través del cine. En este último sentido, no debe llamar, en tonces, la atención, por ejemplo, que algún pasaje de The Buenos Aires Affair plasme el "espíritu de la época" en una sucesión de titulares periodísticos y que, con esto, recuer de al Dos Passos de la trilogía USA. Dos Passos como Hemmin way, Steinbeck (y también Chandler y Hammet) no sólo incor poran a sus obras procedimientos aprendidos en el universo ' cinematográfico sino que, además, influyen en las propias ' técnicas empleadas por el cine.

No sólo Manuel Puig, dentro del ámbito de las le - tras hispanoamericanas se ha sentido profundamente tocado ' por el cine. Cabe recordar que nuestra literatura de las úl timas décadas ha nacido inmersa en la sociedad de masas y, en consecuencia, ha sido considerablemente influenciada por la denominada cultura de masas. En especial por el cine. El propio Jorge Luis Borges se ha desempeñado como crítico ci - nematográfico en la revista "Sur" y es autor, además, en co laboración con Bioy Casares, de dos guiones cinematográfi -

ficos: "Los orilleros" y "El paraíso de los creyentes". A esta actividad extraliteraria, se une, en el específico campo literario, producciones que, como La invención de Morel de Bioy e Historia universal de la infamia de Borges se encuadran bajo el signo del cine. Con todo - y hasta parece redundante manifestarlo - el interés por el cine no reviste en estos autores, como en otros (y por salir del ámbito estrictamente argentino, Guillermo Cabrera Infante o Carlos Fuentes, por ejemplo) el carácter de univocidad de interés que caracteriza a un productor como Manuel Puig.

Por ese motivo, también ciertos principios básicos que constituyen sustento inestimable para la crítica literaria parecen estallar inexorablemente, cuando se trata de abordar la producción puigiana. Si es hecho ya consabido que la lectura de los surrealistas, de la obra inconclusa de Macedonio Fernández, de Leopoldo Marechal y de Jorge Luis Borges, fecundó la mejor producción de Julio Cortázar. Si se sabe también que, en sus primeros pasos literarios, Néstor Sánchez sigue el sendero trazado por Rayuela casi devotamente. Si el conocimiento del(de los) predecesor(es) ayuda el abordaje del sucesor, en el caso particular de Manuel Puig se torna necesario proceder a la reacomodación de este presupuesto.

La opción es recorrer el camino inverso. Pues tal es el desencuentro de Manuel Puig con una tradición literaria que con él parece profundizarse una serie de traiciones que cuenta como uno de sus blancos a los propios patrones culturales instalados, desde hace tiempo, en la novela argentina experimental y de vanguardia, paralelos a la propia personalidad literaria de los productores de literatura. Cabe, entonces, repensar la tradición a partir de la violenta oposición que, con ella, la obra del escritor vi-

lleguense entabla. Mas, cabe también repensarla a la luz arrojada por la propia producción de este escritor posterior. Y sin duda alguna, se encontrarán en la tradición literaria rasgos, implícitos o explícitos, ya preanunciadores del fenómeno puiguiano. Pues la labor de cada escritor, como observa Jorge Luis Borges, "modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (13).

2. Los orígenes regionales y la región

A los orígenes regionales de Manuel Puig se encuentra - como se ha visto - estrechamente vinculada la exacerbada pasión cinematográfica del escritor. Con todo, además del escaso interés de la realidad regional que empujaba al escritor a la sala cinematográfica, esa pasión se articula, naturalmente, con la hegemonía de los medios de comunicación de masas en la sociedad. Fenómeno paralelo a la preeminencia de la realidad urbana sobre la regional. Y, concomitantemente, de la literatura urbana sobre la literatura regional.

Por eso, los orígenes regionales del escritor revisten capital importancia cuando se trata de plantearse el problema de su insidencia en el tratamiento literario de la región (o Región, como más tarde se verá).

2.1 La región y el regionalismo

La vinculación entre literatura regionalista y subdesarrollo es abordada con extrema agudeza por Antonio

Candido de Melo e Souza en un ensayo denominado, en español, "Literatura y Subdesarrollo" (14).

Señala Antonio Candido que la tendencia regionalista, en las letras latinoamericanas, se articula con toda una problemática vinculada con las estructuras económico-sociales. Estas se imponen en la consciencia del escritor hasta el punto de desempeñar un importante papel en la elección de los temas. De acuerdo con Candido, en una primera etapa que llega aproximadamente hasta la década del 30, cuando predomina la "consciencia amena del retraso", correspondiente a la ideología de "país nuevo", el regionalismo "da lugar sobre todo a lo pintoresco-decorativo y funciona como descubrimiento de la realidad del país y su incorporación al temario de la literatura. El momento siguiente, cuando se tiene "la consciencia catastrófica del retraso", correspondiente a la noción de "país subdesarrollado", funciona como presciencia y después como consciencia de la crisis, motivando lo documental y con sentimiento de urgencia el empeño político". Culmina Antonio Candido: "Desde la primera perspectiva, se ponía de relieve la pujanza y, por tanto, la grandeza aún no realizada. Desde la segunda, se subraya la pobreza actual, la atrofia; lo que falta y no lo que abunda". Distingue todavía Candido un tercer momento expresado por la literatura, por él denominada superregionalista, correspondiente a la "consciencia dilacerada del subdesarrollo", cuando el escritor latinoamericano encara las carencias de la región unido de técnicas revolucionarias.

Ahora bien, ¿Cómo se articula la producción guianesa con esta problemática de regionalismo y subdesarrollo, levantada por Antonio Candido?

En primer lugar, naturalmente, el punto de parti-

da lo constituyen los propios orígenes regionales del escritor. En segundo lugar, la producción puiguiana se vincula con la región porque en ese centro geográfico excéntrico se encuentran ambientadas las dos primeras novelas del escritor. Me refiero a La traición de Rita Hayworth (1968) y a Boquitas pintadas (1969). Con una salvedad. Mientras que La traición ... se encuentra decididamente ambientada en la pequeña localidad bonaerense, con excepción de algunos pequeños saltos de algunos de los personajes a Buenos Aires, Boquitas, si bien ambientada en Buenos Aires, en el sentido de que los personajes apoyan sus pies en esa ciudad, por lo menos la mayoría, transcurre, por así decir, emotivamente en la región. De cualquier manera, en ellas la región queda plasmada de manera indeleble, no solo en ese "sol, tierra, polvo, nada" (15) con que las principales notas paisajísticas de esa pequeña localidad de la pampa seca argentina pueden ser sintetizadas, sino también en su intencional individualización. Pues, si bien la designación ficcional de esa localidad no corresponde estrictamente a la realidad, ésta se encuentra incomparablemente sugerida, en su insignificancia, en la intencional degradación de un general a coronel y en la propia deformación del nombre (Vallejos: diminutivo despectivo de valles). Esto, en el nivel más superficial. Pues, el procedimiento, además de su natural comicidad, se revela, como se verá, en su recurrencia, como nada ingenuo hasta el punto de constituir una posible llave de acceso a la producción puiguiana. De acuerdo con él, General Villegas queda metamorfoseado en Coronel Vallejos. Del mismo modo que Bahía Blanca asumiría, en la obra de Roberto J. Payró, la designación ficcional de Pago Chico.

Con todo, más tarde, el escenario donde transcurran las siguientes novelas del escritor argentino se va despegando de la región para tornarse cada vez más cosmopo-

lita. Ese escenario responde con bastante fidelidad a una cierta vocación "voyeurística" de Manuel Puig. Ya la tercera, si bien con algunas escalas en Uruguay, los Estados Unidos y Europa, transcurre en Buenos Aires, como el propio título, The Buenos Aires Affair (1973), lo sugiere. También, El beso de la mujer araña (1976). Y nuevamente el salto: Ciudad de México, para Fubis angelical (1979); Nueva York, para Maldición eterna a quien lee estas páginas (1980); Río de Janeiro, para Sangre de amor correspondido (1982). Todos éstos, escenarios con largueza conocidos por el escritor en su guía de viaje no siempre bien organizado.

Desde esta perspectiva estrictamente espacial, sería posible distinguir, entonces, en la producción puiguiana dos momentos: un primer momento regional y un segundo momento urbano. ¿Involucra, con todo, ese primer momento a la literatura regionalista en el sentido tradicional del término?

Tal parece ser el punto de partida del abordaje del crítico Juan José Saer, cuando menciona en passant, en uno de sus artículos (16), a La traición de Rita Hayworth. Señala Saer, discutiendo las convergencias y divergencias entre los medios de comunicación de masas y la literatura, en el contexto de la producción literaria latinoamericana: "Es más bien el proceso de internalización de la modernidad lo que produce la interacción de lenguajes entre los mass-media y la literatura. La traición de Rita Hayworth, del argentino Manuel Puig, es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, parece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde afuera, con sensibilidad costumbrista". Costumbrismo, como se sabe, se halla vinculado, en las letras hispanoamericanas, con realismo tradicional. Por eso agrega:

"Formas y lenguajes inadecuados, tradicionales, que no corresponden a la realidad que encaran, no pueden captar la complejidad del mundo moderno y expresarla con sólo tratar desde afuera temas que, por decirlo así, pertenecen al folclore de la 'modernidad'".

Los términos fuertes, aquí empleados por Saer, inducen a pensar, fundamentalmente a quien no leyó o leyó mal la novela, que las técnicas empleadas en la concepción de La traición de Rita Hayworth se encuadran en el linaje anacrónico - ahora sí - del realismo fotográfico. Pienso, por el contrario, que La traición ... y también Bocuitas ..., si bien enfocando la región, lejos de constituir "una forma estética dentro de una sociedad estática", como definió Carlos Fuentes (17) a la novela regionalista convencional, recrean una realidad estática a partir del dinamismo de técnicas revolucionarias. Sólo que, en esas técnicas, se encuentran indisolublemente vinculados la imagen fotográfica y su negativo.

Superregionalismo, entonces? La excesiva elasticidad del término, que se presta para abarcar a los más diversos productores, dispersos en distintos puntos del continente y, sobre todo, a una gran diversidad de técnicas literarias implícitas en esas producciones, me induce a tomarlo con precauciones. Con todo, es posible afirmar que la producción de Manuel Puig no se encuadra en los límites difusos del superregionalismo. Y echo mano a otra observación de Antonio Candido (18): "Solamente en los países de absoluto predominio de las grandes ciudades, como la Argentina, el Uruguay y, quizá, Chile, la literatura regional se ha vuelto un real anacronismo".

Y el anacronismo deviene, a mi entender, de la in

existencia de la cultura regional (19). Pues la cultura regional bonaerense no existe, hoy en día en la Argentina, en términos de cultura viva, en la medida en que el gaucho, su protagonista, tampoco existe. Evaporada como está su figura en el espacio congelado del mito. Por eso, literatura regionalista, ya en su sentido tradicional, ya en su sentido más moderno, presupondría en la Argentina, una visión mitificadora de la realidad.

Los principales rasgos de esa cultura fueron: una visión integradora de la vida y de la naturaleza; la inclusión de la muerte en la vida, postura fatalista que le impide al gaucho establecer proyectos de vida duraderos, de ahí que no forme familia, que adhiera, entonces, al universo masculino y que viva en permanente soledad; culto al coraje, a la libertad, que se traduce en un nomadismo que le impide crear raíces; sentido muy especial del humor vinculado con la malicia y la picardía criollas, etc. Los hechos históricos modificarían al protagonista de esa cultura que, es bueno decirlo, era bastante débil. Hasta 1810, se lo puede considerar como alzado, delincuente o refugiado entre indios y portugueses. De 1810 a 1852, las luchas de la independencia o de la anarquía lo utilizan, sin que, por ese motivo, su cultura sufra alteraciones. Mas, posteriormente, deberá ajustarse a la organización nacional. Lo absorberá, entonces, el fortín y la guerra del Paraguay, lo persigue el juez de paz, lo va invadiendo el inmigrante y empieza a transformarse en paisano-gaucho. Este se afinca, se asimila, acepta el cambio y coopera con su trabajo en las tareas agrícolas. Con el tiempo, criollos e inmigrantes se transforman en lo que podría denominarse: ciudadanos del interior. En definitiva, el proyecto sarmientino llega a "buen puerto".

Pues la tensión central del Facundo (1845) de Sar-

miento planteada en términos de civilización y barbarie expresa, en el marco de nuestra ensayística romántica, los ideales de progreso, teñidos por una visión optimista del futuro nacional. En este ensayo de interpretación de la realidad argentina, Sarmiento expone su panacea para la superación de la barbarie: un proceso de creciente urbanización apoyado en el propiciamiento de la inmigración y en el proyecto pedagógico. Como se ve, en Sarmiento, las carencias se invierten en programa; las faltas se tornan apetencias. Para ello, era necesario incrustar lo lleno en lo vacío, lo habitado en lo despoblado, la civilización en la barbarie. Claro que, posteriormente, la ensayística argentina se teñirá, ya en este siglo, con la visión desencantada de Ezequiel Martínez Estrada.

Con Sarmiento en la mira, como permanente interlocutor, Martínez Estrada señala en Radiografía de la pampa (1933), ensayo éste que vertebrará toda su producción posterior (La cabeza de Goliath, 1940; Invariantes históricos del Facundo, 1947; Muerte y transfiguración de Martín Fierro, 1948), que la constitución geológica y geográfica de la Argentina engendra fuerzas tectónicas primitivas que condenan al fracaso toda labor civilizadora. Todo intento, en este sentido, se encuentra signado por una recaída en la barbarie. Como una fatalidad, lo rural flota sobre nuestra existencia. De acuerdo con esta concepción sustentada por un curo determinismo ambiental (coincidente con lo que Antonio Candido denomina "consciencia catastrófica del retraso"), Martínez Estrada considera que los esfuerzos de los héroes de la organización nacional en "culturalizar" la Argentina y sustituir el caos de la barbarie, sólo dieron por resultado una costra adoptada que no alcanza a encubrir el primitivismo de lo instintivo. Este desfasaje motiva - siempre siguiendo a Martínez Estrada - que el argentino ensaye dife -

rentes formas de escapismo aferrándose al lujo, a la ostentación, el poder, la riqueza, la apariencia de cultura.

Es evidente que su enfoque determinista le impide a Martínez Estrada ver algunos problemas de fondo. Por un lado, muchos de los males que él considera específicamente argentinos se articulan, en realidad, con el espectro mayor de toda una problemática característica del siglo XX. O, por decirlo benjaminianamente, que todo testimonio de la civilización es también un testimonio de la barbarie. Y, por otro lado, que si la Argentina se abre al progreso, no deja de perder, con esto, ciertos rasgos del retraso de su origen. Este hecho marca el compás del desajuste que el ensayista percibe en la realidad.

La fecha de publicación del ensayo de Martínez Estrada coincide, aproximadamente, con la fecha de ambientación de la primera novela de Manuel Puig (La traición de Rita Hayworth comienza en 1933 y acaba en 1948). Mas no con su fecha de publicación (1967). La perspectiva histórica le proporcionará al escritor villeguense un instrumental diferente con que enfocar el problema del desajuste entre el retraso de nuestros orígenes y el avance del capitalismo en los países subdesarrollados. Pues en la propia expresión utilizada para designar a ese capitalismo, como tardíamente avanzado, ya se encuentran incorporadas las carencias de los orígenes. En la obra de Manuel Puig, se plasmará literariamente esta situación específica, así como lo que es común al progreso, entendido a la manera capitalista. La técnica empleada es la acentuación del rasgo grotesco.

En lo que respecta al momento cultural por el que atraviesan las pampas argentinas, enfocado por Manuel Puig en sus dos primeras novelas, declara el autor, en una entrevista concedida con motivo del, entonces, reciente lanzamiento -

miento de Boquitas pintadas (20):

"En mi segunda novela trabajé mucho con los idiomas de segunda mano, digámoslo así. Hay un problema que también se plantea en la primera generación argentina, hijos de campesinos inmigrantes españoles e italianos. Toda esa gente, al llegar a América, rompió con una tradición, y en el caso de los italianos también con un idioma. Los hijos de esos inmigrantes tuvieron que inventar su propio lenguaje, sus propias tradiciones porque carecían de cualquier base cultural. ¿Qué lengua adoptó esa gente? Tuvieron ciertos modelos al alcance de la mano que influyeron en ellos; por ejemplo, el lenguaje de las canciones, que es muy importante, y después de los años cuarenta, el lenguaje de los boleros!"

Ambientadas, como se encuentran, esas obras en una época en que el ansiado advenimiento del progreso a la región había acabado por generar en ésta un espacio poroso, permeable a los estímulos de la realidad urbana, encarnada por Buenos Aires, La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas acompañan el proceso de succión al que son sometidos algunos de sus personajes, verdaderamente fascinados por la gran ciudad. Entre esos personajes se encuentran tanto los descendientes de inmigrantes, como los descendientes del antiguo habitante de las pampas: el gaucho.

Con todo, inexistente toma de partido. En la producción puiguiana, la realidad regional como un todo es rechazada. Para comenzar, las propias notas del paisaje regional. Prestemos atención a la propia declaración del escritor(21), excenta de cualquier simpatía:

"Era realmente una condena, un lugar así donde se va a expiar una culpa y hay gente que muere sin salir del lugar y realmente no conocieron nada directamente, todo, o por una ola que se levantó y ... es realmente muy triste la cuestión. Lo único que había eran unos cielos estrellados muy especiales. El aire es muy puro y se ven, realmente, las estrellas. Es una cosa muy especial. Pero todo hay que ima-

ginárselo en esa zona, entonces la gente desarrolla una fantasía bastante dudosa porque como es una fantasía dirigida por la represión, bueno ... lo que sale de ahí ... Yo no acepté ese lugar. Tenía, además, a mi madre al lado que tampoco había aceptado el lugar y me enseñó a no aceptarlo. Era no solamente esa falta de paisaje lo terrible sino lo que practicaba allí, en ese marco se representaba una comedia, un melodrama, bastante especial".

Manuel Puig plasma, ya en el universo de la creación literaria, este sentimiento de verdadero rechazo por la realidad regional, sobre todo en Mita, personaje inspirado en la madre del escritor, nativa de La Plata, y que, una vez casada, debe radicarse en Coronel Vallejos, y en Nené, nativa de Vallejos, quien logra, a partir de un casamiento relativamente conveniente, trasladarse a Buenos Aires. En este sentido, ambos personajes femeninos, de La traición de Rita Hayworth y de Boquitas pintadas, respectivamente, encarnan situaciones inversamente simétricas. Mita adolece de una profunda nostalgia por su pasado de estudiante platense. Por su vez, Nené - que ha alcanzado la meta: Buenos Aires - escribe en una carta, dirigida a la madre de Juan Carlos, su antiguo novio: "Pese a los cuatrocientos setenta y cinco kilómetros que separan Buenos Aires de Coronel Vallejos en este momento estoy a su lado". Por sobre el convencionalismo de la fórmula (se trata de una carta de pésames), se destaca la precisión milimétrica en el conteo de la distancia, lo cual sugiere que al personaje - al igual que al propio creador cuya voz parece resonar - le había costado mucho esfuerzo sortearla. La realidad urbana se encuentra permanentemente en la mira de estos personajes que parecen traducir, más que otros, el sentimiento del propio escritor.

De ahí que inexistente toma de partido. Manuel Puig se mantiene equidistante entre el universo del ocupado y el universo del ocupante (22). Los enfrenta en el reducido es-

cenario de Vallejos y, borgianamente, los propone como formas de lo mismo.

2.2 Los huérfanos de la pobreza

En las dos primeras novelas, los descendientes del antiguo habitante de las pampas, designado ahora como negro (23), y el nuevo elemento humano, encarnado por el inmigrante, ocupan su lugar en la escena de Coronel Vallejos. A unos les corresponde el espacio marginal delineado por las calles de tierra; a los otros, las calles asfaltadas del centro. De este modo esas novelas trazan un confín entre ocupado y ocupante. Se trata de un confín no sólo espacial sino también ideológico. Demarca la cultura sofocada y la cultura prestigiada; al perdedor y al vencedor; a la pobreza y a la riqueza.

La diferencia fundamental, en este sentido, entre La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas radica en que esta segunda novela concede un papel protagónico al ocupado. Dicho de otro modo, la novela entroniza al ocupado, cediéndole un espacio central junto al ocupante, en su escenario, para descargar sobre ambos toda la potencia de sus reflectores. Y este hecho tornará borrosos los límites que con tanta prolijidad, en un comienzo, se había preocupado por trazar.

2.2.1 ¿Te acordás, hermano?

El punto alto de la andadura folletinesca de Boqui

quititas pintadas transcurre en la región y descansa sobre os triángulos amorosos: Juan Carlos, Nené y Mabel, por un lado; Pancho, Rabadilla y Mabel, por el otro. El resto lo constituyen algunas cartas intercambiadas entre Nené, casada y residiendo en Buenos Aires, y quien imagina ser la madre de Juan Carlos, su antiguo novio, ya muerto. La identidad del receptor real de esas cartas (Celina, hija de doña Leonor y hermana de Juan Carlos) y sus intenciones de venganza constituyen un segundo foco de suspenso que funciona como soporte estructural de buena parte de la obra. Con todo, el foco emotivo de la novela se encuentra, sin duda, en la región.

Deben esperarse dos capítulos, que la novela opta por denominar entregas, a la manera del folletín romántico, para que se proceda a entrar abiertamente en la región. Una vez allí, Boguitas pintadas "exhibe" un antiguo álbum de fotografías. Aquí, lo "visual" se adelanta a la acción. Una de esas fotografías encuadra a Juan Carlos y a Pancho todavía adolescentes:

"Las restantes carillas de la derecha están ocupadas como se ha apuntado por una única fotografía grande, en el siguiente orden: un terreno baldío con hamacas, trapedos, barras y argollas para atletismo, al fondo un cerco de alambre tejido y detrás algunas casas diseminadas en la llanura, yuyos achaparrados, y un adolescente de pelo castaño claro apoyado en una barra mirando la cámara, camisa con el cuello abotonado, corbata y brazal de luto, pantalón semilargo hasta por debajo de la rodilla, medias negras largas hasta el muslo y alpargatas, a su lado otro adolescente con el pelo largo rizado que escapa de la boina vasca, ropa raída y expresión de alegría salvaje al sostenerse en el aire tomándose de la argolla con un solo brazo, las piernas en ángulo recto con el tronco ..." (24)

Ya el álbum de fotografías establece un tácito contraste entre el cabello y rostro claros de Juan Carlos, la prolijidad de sus ropas y el rostro aceitunado de Pancho ,

sus ropas raídas. Y lo relega, también, a un segundo plano en la descripción. La novela registrará la lucha de este último por superar sus orígenes marginales, o sea, por borrar su "negritud". Una "negritud" que, en el caso, significa marginalización social y pobreza. Para ello, del mismo modo que en su oficio de albañil blanquea la fachada de las casas, se propone también "blanquear" su rostro aceitado. El primer escalón de la ascensis social lo constituirá un ansiado cargo de suboficial de policía que Pancho consigue alcanzar, como lo muestra otra fotografía del mencionado álbum:

"el rostro de un joven Suboficial de Policía, aceitoso pelo rizado, ojos negros, nariz de aletas fuertes, bigote espeso y boca grande, con la dedicatoria. 'A Juan Carlos más que un amigo un hermano, Pancho'" (25).

Aquí, el vacío temporal entre una fotografía y otra, vacío que la novela, en sucesivas "entregas" se encargará de reponer, sugiere una dinámica, entre lo que va del adolescente de ropas raídas al joven suboficial, que trasciende lo biológico para alcanzar lo social, no sólo en la vestimenta sino también en el tratamiento de igualdad implícito en la dedicatoria.

Con todo, esa dinámica ya comienza a ser puesta en jaque por la propia actitud asumida por el narrador en la descripción de esas fotografías. En la primera, éste asume la impersonalidad de la cámara fotográfica detrás de la cual la novela simula se encuentran los adolescentes. En la segunda, la cámara se vuelve subjetiva. Escatima y propone el objeto a lo visual, reconstruido por el lector. Y, en esa ambigüedad, no hace más que poner de relieve lo que realmen

te le interesa al sujeto enfocado: el uniforme de policía. Aquí, en una metonimia generada por prestidigitación, el objeto se torna representativo del sujeto.

De acuerdo con esto, en otro pasaje de la novela, el narrador enfoca a Pancho, en Buenos Aires, cursando la escuela de suboficiales de policía, en una actitud fetichista con respecto al uniforme. Se pega al personaje, acompaña cada uno de sus gestos para acabar penetrando en su subjetividad:

"De todos modos sacó del armario el flamante uniforme de Suboficial de Policía y pasó la yema de los dedos por la gabardina de la chaqueta y los pantalones, por el cuero lustroso de las botas, por los hilos dorados de las charreteras, por los botones de metal, todos exactamente iguales, sin defectos de fabricación, bruñidos, cosidos a la gabardina con hilo doble. Se vistió con lentitud, temiendo desgarrar alguna costura, o rayar la superficie de las botas. Estaba solo en la cuadra, todos habían salido. Fue al baño y observó al suboficial en el espejo (...). ¿Cuál era en ese momento su mayor deseo? En ese momento su mayor deseo era dar una vuelta por las calles principales de Vallejitos, con su flamante uniforme!" (26)

El ser de Pancho se reduce al poseer, en este caso, el uniforme. Pero todavía más, si se tienen en cuenta ciertas imágenes ("cuero lustroso", "hilos dorados", "botones de metal", "bruñidos") cuya recurrencia acaba por conformar la aspiración. El oro en el final de la meta.

La obra se encarga aquí de establecer sus paralelismos en lo que respecta al ocupante. El narrador enfoca a Juan Carlos paseando por las calles del pueblo su campera de estanciero:

"... salió a la calle con la misma ropa del almuermo - pantalón de franela gris, camisa de lanilla a cua-

dros celestes, pulóver de manga larga azul - más una campera de cuero marrón oscuro con cierre relámpago. Esa prenda típica de rico propietario de campo, por la calle despertó reacciones variadas." (27)

Aquí también la ostentación de la vestimenta se trasciende a sí misma y apunta a un ser que se reduce al poseer. El cuero huele a ganado y éste, a riqueza. El gesto presenta, en ambos hombres, la misma dirección (el dinero), si bien sentido diferente. En Juan Carlos se obstina en la recuperación de un pasado de familia de estancieros, ahora venida a menos, y se ve acompañado de un cierto arcaísmo del lenguaje, perceptible, por momentos, en algunas anotaciones de su agenda ("agenda vieja y peluda!", "ahijuna", "los confites del casorio"). En Pancho, el gesto tiende a borrar un pasado de marginalización y pobreza y apunta claramente hacia el futuro. En ambos casos - como se verá - la mujer constituye el terraplén.

Pues, del mismo modo que el ser se reduce al poseer, o sea que el sujeto se cosifica, las relaciones humanas sólo pueden ser entendidas, tal como están planteadas en la obra, a la luz de un doble registro establecido por una visión romántica del amor y de la amistad, por ejemplo, y del contrapunto que establece la relación de interés. A esta luz, la relación romántico-folletinesca que Juan Carlos vive con las mujeres (hasta muere víctima de la enfermedad romántica por excelencia: la tuberculosis) se ve socavada y adquiere su verdadero rostro.

La relación de interés motiva que Juan Carlos induzca a Mabel, su amante, a presionar al novio, inglés y estanciero, a nombrarlo administrador de sus estancias, por que "... un dueño solo no puede estar en dos estancias a la vez y el administrador es como si fuera dueño de las dos" (28). La relación de interés explica también el otro vértice

del triángulo: Nené ("era igual a todas, si las trataban bien se envalentonaba, si la trataban mal marchaba derecha. Lo importante era que Mabel sintiera celos y no se olvidara del favor que debía hacerle" (29)). Por fin, la relación de interés también conforma la amistad de Pancho con respecto a Juan Carlos. Pues, por debajo de los proclamados lazos de amistad, presentes en la estereotipada dedicatoria de la fotografía, la realidad es que Pancho, discípulo rezagado del Viejo Vizcacha, se "arrima" a Juan Carlos ("Pancho pensó en la conveniencia de que lo vieran paseando con Juan Carlos que era empleado de la intendencia" (30)). Y la recíproca también es verdadera (Juan Carlos se alegra cuando se enterara de la muerte del "amigo". De arriba hacia abajo, la relación de favor. De abajo hacia arriba, la relación de interés. Todo se compra y se vende en Boquititas pintadas, pero en dosis homeopáticas. De este modo las relaciones humanas se cosifican.

Ahora bien, si tal como se viene analizando, el objeto prevalece sobre el sujeto en la novela al punto de reificarlo, de tornar, al propio sujeto, objeto, ¿cuál es el producto final de esa inversión en afecto, en amor, en amistad?

Cara blanca y cruz aceitunada de la misma moneda, Juan Carlos y Pancho depositan en el signo su deseo y apuestan al futuro. Dicho de otro modo, el uniforme de policía y la campera de estanciero constituyen un grandilocuente gesto del vestuario que cifra el anhelo de alcanzar un estamento social superior. Con todo, el brillo del uniforme, conseguido a partir de la imitación del oro (botones de metal, hilos dorados) es un brillo adulterado. Del mismo modo que el olor a ganado que, posiblemente, se desprenda de la campera que usa Juan Carlos no encubre que un administrador no

es como si fuese el propietario de una estancia. La obra de línea la estatura diminuta de esos dos hombres cuya muerte los sorprende sin haber alcanzado ni siquiera la vana imitación del deseo. Pues, si el ser se reduce al poseer, el poseer queda enredado en lo meramente visual.

El signo, desprovisto de contenido, se transforma en un signo vacío. Tan ilusorio como los indisolubles lazos de amistad sugeridos por el álbum de fotografías a partir de un visual conformado por poses estereotipadas. Por eso también, si el montaje de las dos mencionadas fotografías sugería, en el caso de Pancho, un cierto dinamismo, la obra de muestra que también era ilusorio. La muerte sorprende a ambos hombres en el punto inicial. Juan Carlos, ejerciendo un oscuro empleo en una repartición pública. Pancho, ya suboficial continúa, en cierto sentido, ejerciendo el antiguo 'oficio de albañil. Idéntica inmovilidad ya plasmada en el propio estatismo de la fotografía y, más tarde, en la detallada descripción de sus tumbas en el cementerio de Vallejos. Idéntica inmovilidad, expresada en la rigidez inherente a esa forma ya pronta de la lengua que es el clisé, incrustada en el lenguaje cotidiano.

§

La novela se encarga, entonces, de establecer sus paralelismos entre el ocupado "negro" y el ocupante blanco, no sólo en los aspectos que, hasta aquí, se vienen analizando, sino también en lo que respecta a la propia estructura literaria: simetría en ciertos capítulos, simetría en algunos pasajes, idéntica perspectiva asumida por el foco narrativo en la presentación de los acontecimientos, etc.

Con todo, la novela comienza trazando un confín en

tre ocupado y ocupante para después, borgianamente, proponerlos como formas de lo mismo. Si la novela entroniza al vencido, concediéndole un papel protagónico, que éste, una vez disuelto el sujeto en el objeto, acabará por no ejercer idéntico espacio le concede al vencedor, con resultados también idénticos. Si, hombro a hombro, ocupado y ocupante, ensayan su discurso, éste, al ser contaminado por esa forma vacía de la lengua que es el clisé, amenaza a la obra con el silencio. Un silencio que apunta hacia la ausencia de sujeto cultural. Mas por sobre el silencio que puede muy bien expresar el vacío de la cultura regional no se instala otra voz (otra cultura). Es decir que la obra instala aquí sobre un vacío cultural otro vacío cultural. Así, los vacíos se multiplican y dan por resultado el vacío.

Llama la atención la actitud equidistante del autor implícito con respecto a los dos universos inicialmente conformados. Es que, en realidad, así como inexiste toma de partido, inexisten también vencedores. Por detrás de él, un escritor que desconfía de las falsas fotografías de lo real, como parece dejarlo entrever la ilusoriedad de las fotografías que ilustran el álbum. Como las ropas de los hombres, lo meramente visual, superficial, resulta engañoso. Sin duda alguna, la veta puiguiana no se identifica con el realismo tradicional. Si la realidad penetra en su obra será por otros caminos.

2.2.2 Cuesta abajo

Una de las posibles lecturas de Las Meninas, célebre cuadro del pintor español Diego Velázquez, viene aquí al caso para el establecimiento de términos comparativos, en lo que respecta a la pintura de caracteres emprendida en Bo

quitas pintadas.

De acuerdo con esa lectura, Velázquez estaría con-
traponiendo, con intencionalidad crítica, en ese cuadro a
la belleza, la gracia y la majestad de la infanta y sus me-
ninas, la condición deforme y contrahecha de otras meninas.
El recurso apuntaría a la profundización en una realidad
más real, encubierta por la mentira vehiculada por la ideo-
logía monárquica oficial de la época.

Con todo, el establecimiento de términos compara-
tivos no sería posible si, tal como se ha venido observando,
los personajes puiguanos fuesen exactamente formas de lo
mismo. Mas, la mismidad de esos personajes constituye una
premisa verdadera, pero hasta cierto punto. Pues la obra se
encarga de establecer, dentro de la mismidad, un degradé en
la concatenación de modelos imitados. Actuando uno como mo-
delo del segundo, cabe a este último resultar una versión
disminuida del propio modelo que se tiene en mira. Dicho de
otro modo, los personajes de Boquitas pintadas son lanzados
discepoleanamente, "cuesta abajo". Veamos.

El título de la novela, Boquitas pintadas, alude
metonímicamente al universo femenino. Se trata de un prést-
amo tomado de una canción que cantaba Carlos Gardel en una
película norteamericana: "El tango en Broadway". Allí, el
cantante argentino, como también sucediera con la brasileña
Carmen Miranda, suministraría el color local necesario como
para que la industria cinematográfica norteamericana se im-
pusiera al "gusto" del mercado de público latinoamericano,
obteniendo, de este modo, pingües ganancias. El estribillo
de la canción, que se llama "Rubias de New York", y que no
es un tango sino un foxtrot, dice: "Deliciosas criaturas
perfumadas/quiero el beso de sus boquitas pintadas". Así

cantaba Gardel en la película, rodeado por las rubias del título. De ahí que, si bien el propio título de la novela remite a la esfera femenina, la perspectiva asumida a su respecto corresponde a la esfera tenida convencionalmente como masculina.

El intertexto que establece, en este sentido obra y canción es harto evidente, así como los epígrafes acaban por redondear esa dimensión dialógica. Todos ellos, salvo alguna que otra excepción se encuentran inspirados en canciones difundidas por el célebre dúo: Gardel y Lepera.

Y muy bien podrían haber entonado esas canciones, a dúo, esos donjuanes venidos a menos, en su versión pueblerina y pampeana: (Don)Juan Carlos(Gardel) y Pancho Pérez (El Pera/Lepera?). Mas, de hecho, Juan Carlos quiere y consigue, no a la rubia nuevayorquina, sino a cualquier mujer que se le ponga a tiro. Con Pancho, las cosas son un poco diferentes.

Pues, Pancho, por un lado, imita el savoir faire erótico de Juan Carlos, pero, por el otro, inexiste en el muchacho la indiscriminación con respecto al objeto sexual, característica del amigo. En Pancho, sexo y color se encuentran indisolublemente vinculados. De ahí que su "ascesis social" deba, necesariamente, estar acompañada de una "ascesis sexual". Ambas entrañan la ruptura con la negritud.

Acompañemos la ascesis sexual de Pancho. En una escena del capítulo quinto, el foco de interés se disloca hacia el rancherío.

Se trata de una escena sencilla de la vida cotidiana: la madre le sirve matecocido al hijo, mientras éste

come unas galletas. De la blancura de esas galletas se pasa a los dientes de Pancho, "cuadrados grandes pero manchados, oscurecidos por el agua salada de la bomba" (31). Pancho pasa, luego, "un peine por su maraña de pelo negro, rizado, el peine se atascaba" (32). De inmediato, Pancho se ve reflejado en el espejo que le devuelve el comentario de su madre: "Su madre dijo que tenía el pelo tupido como ella, como los criollos, y enrulado como su padre valenciano. Pero los ojos eran negros, no podían ser heredados de los antepasados indios sino de los moros que habían ocupado Valencia siglos atrás" (33). Por su vez, Pancho observa a la madre. Hay algo de desparejo en esa observación que recuerda la mancha sobre el blanco con que comienza la escena: "... y miró la piel oscura de india, el pelo color tierra, lacio, rebelde, veteado de canas" (34).

Ahora, el narrador, siempre pegado a su personaje, acompaña las fantasías eróticas del hombre acerca de las dos mujeres del amigo: Mabel y Nené. Las compara:

"Juan Carlos decía que (Mabel) era la más linda del pueblo, sobre todo en maya. Pero era morocha. La otra, sin embargo era rubia y blanca (...). Pancho desde el alambrado del club había visto a Mabel, pero era morocha. Las piernas de la otra eran blancas, iba a la tienda sin medias" (35).

Mabel no desciende de indio, ni pertenece al rancherío. Su familia goza de cierta holgura económica. Encarna, digamos así, una tonalidad que Pancho visceralmente rechaza. Y el punto alto del rechazo lo constituye el autorrechazo. Obsérvese que tanto en el caso de la piel morena de Mabel como en el de los dientes manchados del hombre el adversativo (pero) denota objeción. En este sentido, la perspectiva del narrador coincide con la del personaje. También cuando la "negrofobia" de Pancho se extiende al rancherío.

Todo en el rancherío es negro. Pancho observa el tapial del vecino "negro de musgo". Por eso, aparta la vista y la dirige al cielo. Está amaneciendo y las nubes adquieren distintas tonalidades. Con todo, el horizonte del lado del rancherío es también negro: "el rancho cubría el horizonte opuesto que todavía estaba negro" (36). Por fin, cuando Pancho sale rumbo a la construcción de la comisaría: "un horizonte estaba tan celeste como el otro" (37). (En este momento, Pancho que aún no es suboficial de policía deposita su confianza en una recomendación del comisario para hacer el curso en Buenos Aires). Ahora, Pancho atraviesa el espacio donde se encuentran reunidas las mujeres del ranche- río. De inmediato, y siempre acompañado por el narrador, el pensamiento vuelve a Nené:

"La otra no tenía el pelo duro brotándole de la frente: su pelo era suave, rubio y sorprendentes bucles naturales; no tenía vello en las mejillas, sobre el labio superior, en la barbilla: su piel era lustrosa; no tenía el entrecejo unido de lechuza y el blanco del ojo amarillento: las cejas eran apenas dos hilos curvos, los ojos claros, celestes? y la nariz un poco aguileña pero la boca rosada; no era de baja estatura, retacona, gruesa; era alta como él, la cintura casi cabría en sus manos grandes de albañil, la cintura ensanchaba hacia arriba y brotaba el busto blanco, hacia abajo la cintura se ensanchaba en caderas, y el pubis de las mujeres rubias acaso no tenía vello? en "La Criolla" había una rubia teñida pero su pubis era oscuro (...); Nené no usaba alpargatas: sus pies estaban calzados con zapatos de taco alto; no transpiraba: no tenía que fregar como las sirvientas; Nené no era una india bruta; hablaba como las artistas de radio y al final de las palabras no olvidaba de pronunciar las eses!" (38)

Aquí, el uso recurrente del negativo es paralelo al adversativo (pero) en la cita anterior. En ambos casos se establece una comparación que implica el rechazo del universo del ocupado. Sólo que en la primera comparación (Mabel y Nené) el contraste es más tenue. Como se ha observado, Mabel

evoca una tonalidad. Mas, ahora la objeción cede lugar al rechazo. ¿Cuál es el segundo término de la comparación?, puesto que el primero continúa siendo Nené. La explicación se encuentra en ese clima que va in crescendo hasta adquirir su significación plena en la expresión: "Nené no es una india bruta", que apunta hacia los orígenes.

Por eso, si se repliegan las imágenes cromáticas de atrás hacia adelante es posible observar que, por un lado, los ojos celestes de Nené se espejan en el cielo que sólo consigue su azul pleno cuando Pancho da las espaldas al rancherío y se dirige hacia la comisaría. Mujer y futura profesión representan la vía de superación de una condición de pobreza y marginalidad no aceptadas. Por otro lado, la tez de las indias coincide con el cielo negro, detrás de ese mismo rancherío. Pero más aún, con el color de la propia madre, en la cual el hombre, con desagrado podemos decir ahora, se veía reflejado al comienzo de la escena y, naturalmente, con el propio Pancho. Los cabellos de aquélla recuerdan el color de la tierra. El triunfo de la "esfera celestial" sobre la "esfera terrestre" demarca, en la perspectiva de Pancho, su adhesión a la ideología del ocupante. Pero además, la vía erótica que el rechazo escoge, como forma inconsciente de expresión que, por su parte, también remite a la madre, reviste al pasaje del carácter simbólico de corte del cordón umbilical.

Otro aspecto de la ruptura simbólica con la "negritud" lo constituirá la relación amorosa que Pancho mantiene, a continuación, con Rabadilla. Como se ha dicho, Pancho imita el "savoir faire" erótico del ocupante. Para eso, Pancho sigue al pie de la letra los consejos de Juan Carlos:

"Juan Carlos preguntó a Pancho si también él ha -

bía tenido relaciones sexuales la noche anterior. Pancho dijo que por ser fin de semana no tenía dinero para ir a "La Criolla". Juan Carlos le prometió acompañarlo el día 1º y le aconsejó que mientras tanto abordase a Rabadilla, la sirvienta del doctor Aschero" (39).

La relación de Pancho con Rabadilla inicia una especie de ascesis erótica paralela a la ascesis económica simbolizada por el uniforme. El status sexual de Pancho parece mudar. Con todo, la inversión en dinero que implicaba el prostíbulo cede paso a la inversión en seducción. La novela coloca a su lector ante otra forma de lo mismo, en cuanto relación cosificada.

Por eso, el propio tono utilizado por el narrador en la introducción del pasaje ("Pensamientos predominantes de Pancho frente a Raba en la oscuridad") impregna a éste, ya desde el comienzo, de la frialdad y dureza de la cosificación que reviste, desde la perspectiva del hombre, esa relación. De inmediato, el narrador libera al personaje. Los vericuetos del discurso de éste delinean un diseño del que emergen unos elementos y se sumergen otros. Entre estos últimos, la identificación de la mujer con la tierra y con el oficio de albañil permite trazar el recorrido de una pretendida destrucción: los yuyos que hay que cortar de raíz.

"... los yuyos que hay que cortar, va a venir el capataz, agarrá la pala Pancho, cortá el pasto con la azada (...), las raíces de los yuyos en la tierra rajada de la sequía, la tierra está polvorienta, de la mitad de la frente le sale este pelo oscuro, color tierra, a las raíces de los yuyos yo les pego un tirón y las arranco de raíz, una raíz peluda con terrones (...)" (40).

Emergen, en cambio, la "voz" de Juan Carlos ("cuando estés con una piba en donde nadie te ve, no te gastes en hablar, ¿eso para qué sirve? para que metas la pata"...; "si vos no la atropellás va a creer que sos tonto"⁽⁴¹⁾); la ima

gen de Nené en tácito contrapunto con Rabadilla ("tiene las piernas peludas? no, un poquito de pelusa, va a la tienda sin medias y si la tocan debe ser suavcita la carne de Nené" ... "tiene un poco de bigote, patas negras, cara negra" (42)) donde la blanquitud abate a la negritud y, por último, la vía de superación de su estatuto social, paralela a la consecución de una mujer blanca encarnada por Nené: el codiciado empleo como suboficial de policía ("hay que tomarle la impresión digital y el dedo embadurnado en la libreta de enrolar no marcaba, 'Usted no tiene ya impresiones digitales, se las comió el ladrillo'" (43)).

Los pliegues y repliegues trazados por el discurso acaban por sugerir un espacio hueco, un hollo, donde se sofoca, se entierra, el universo de origen. Una destrucción simbólica que halla su vértice en la extrema violencia con que Pancho encara la relación sexual:

"... yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo, pero no es para pegarte, es para defenderte de los perros, qué mansita es mi negra, pero si te retobás está perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo" (44)

Ahora bien. Si Pancho sepulta por dos veces su universo de origen. ¿Qué representa para él ese universo? Los espejos que ambas mujeres (la madre y Rabadilla) representan, en la medida en que culturalmente vacíos, le devuelven el rostro de un universo carente de rostro. Un universo metonímicamente reducido a un color, en el que se concentra una gran carga de marginalidad y pobreza. Dar la espalda a ese espejo significa enfrentarse con el espejo que le proporciona el ocupante. Ese universo también carece de rostro. Pues despojado de humanidad, ese universo propone tan sólo como posible al objeto: la ética del poseer, reducida a un visual.

Esto explica la segunda etapa de la ascesis sexual de Pancho: Mabel (amante de Juan Carlos). Para Pancho, poseer la mujer del amigo significa consustanciarse con el otro. Ser otro. Aquí la obra encuentra en un recurso, la disminución, un instrumento crítico. Pues, en la medida en que establece una cadena de espejos cóncavos cuyo eslabón más visible, en la esfera masculina, es Don Juan Tenorio, esos espejos van deformando cada vez más la imagen del primigenio rostro inexistente. Pues si el carácter ideológico de la promesa de la sociedad se encuentra develado en el hecho de que Juan Carlos rebaje la aspiración de criador de ganado a administrador de estancia. Pancho rebaja aún más la aspiración en los hilos dorados del uniforme, en los cabellos rubios de Nené. Se trata del mismo rasgo pero más acentuado. Por eso Pancho es y no es Juan Carlos. Como se verá, la novela se encarga de explorar la acentuación de este rasgo.

El pasaje de las prostitutas de "La Criolla" a Rabadilla va delineando una meta epidérmica definitiva constituida por el blanco encarnado en Nené. Como paso intermedio, Pancho apunta hacia otra tonalidad menos oscura, la de Mabel. Este empeño, que pone Pancho por imitar el modus operandi sexual de Juan Carlos, acaba por precipitar su final. Con la relación sexual que Pancho mantiene con Mabel ha dado continuidad a su proceso de blanqueamiento, vía sexo. Por eso, el hombre siente que su color ha pasado al blanco de las sábanas, a la almohada, en fin, a las botas, cuyo brillo, desde su perspectiva, ha contribuido a borrar su negritud. Por fin, es el otro. Es este el momento en que la obra se ensaña con el personaje, acabando por delinear su dimensión cómico-grotesca, a través del pasaje Pancho/gallo a Pancho/gallina.

De acuerdo con la idiosincrasia del hombre de campo argentino, son frecuentes en el discurso de Pancho las comparaciones, más o menos explícitas, de situaciones humanas con la esfera de la naturaleza. Sobre todo en el terreno sexual. De ahí el uso de la imagen de la fruta madura y, sobre todo, de la gallina, cuando se alude a la mujer. En este sentido, resulta sintomático que el propio apodo de Rabadilla haga abierto apelo a la gallina. La novela se encarga de informarnos al respecto:

"Pancho le preguntó por qué la llamaban Rabadilla y Juan Carlos contestó que cuando chica tenía el trasero prominente y en punta como la rabadilla de una gallina; en el rancho donde la crió una tía la empezaron a llamar así!" (45)

Y, como contrapartida, el hombre es el zorro o el gallo que, subrepticamente, se mete en el gallinero. Como se ve a las claras, se trata de un universo de perspectiva machista. Este hecho se pone, sobre todo, de manifiesto en un diálogo cargado de segundas intenciones que el muchacho sostiene con Mabel. Aquí las bastardillas descubren, por encima de la aparente ingenuidad del diálogo, el discurso latente:

"Una gallina blanca para el gallo, no hay un gallo en el corral, a la noche al gallinero se le va a meter un zorro...;... cuando salto el tapial no hago ruido, las gallinas no se van a despertar..." (46).

La dimensión Pancho/gallina comienza a configurarse ya en un monólogo de Rabadilla, abandonada por éste después de haber dado a luz un hijo suyo. Ese discurso se encuentra entreverado con fragmentos de letras tomados de la canción popular, que marcan el compás emotivo de la alternativa: ¿matar al gallo (Pancho) o a la gallina (Mabel)?:

"en la noche triste de mi ceguera... 'el se aprovecha que soy ciega y trae otra más blanca, la sirvienta del Intendente Municipal, y me dice que es una vieja' '...eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad' '... castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal ...' saltan los vidrios rotos, una astilla en punta, y a la chica del taller le sale sangre: ' un pedazo de vidrio le tajeó como un cuchillo la carne, pasó entre las costillas, le partió el corazón! y de un cuchillazo le corté el ala a un pollo pelado, la cabeza, las patas, le saqué el hígado y el corazón, es chiquito el corazón del pollo, y a una gallina la pelé, le di un cuchillazo y adentro estaba llena de huevitos, hervidos en aceite ' y sal le gustan a la madre de la niña Mabel, el corazón de una gallina es más grande que el corazón de un pollo?" (47)

Poco más tarde, Raba, que ha salido a forzar un encuentro con Pancho, parece haber tomado la decisión:

"tendrá miedo de que le dé un cuchillazo que se cruzó a la confitería? ... con la cuchilla grande le corté el ala a un pollo pelado, el cogote, las patas, le saqué el hígado y el corazón, para hacerlo saltado a la cacerola, todas las presas hay que echarlas a la cacerola ya cortadas, el pollo asado no, lo corro por el gallinero, lo agarro, le estiro el cogote y de un cuchillazo le corto la cabeza, alea todavía un rato después de cortarle la cabeza, y el ojo le pestañea, le arranco todas las plumas y con toda la fuerza le doy un cuchillazo para abrirle la pechuga, le arranco las porquerías de adentro que se estiran y lo lavo debajo de la canilla con el chorro de agua fría" (48).

Compárense estos fragmentos citados con la suscita información que, del asesinato de Pancho por Rabadilla, suministra el acta policial:

"... la primera herida fue la del abdomen, mientras que la del corazón le fue aplicada cuando ya estaba en tierra" (49).

Pancho muere literalmente como un pollo y, metafóricamente, de acuerdo con la expresión utilizada por el hombre de campo para designar la cobardía, como "un gallina",

si se piensa en el miedo con que enfrenta a ese ser que lo asecha en la oscuridad:

"un gato, estoy temblando, de frío, hay un gato... no hay nada... ¿quien pisa las hojas secas?... no es de frío que tiemblo; yo miedo no le tengo a nadie... no te me acerqués! ... pensé que eras un gato, que en la mano te brillaba algo, ¿uñas puntudas de gato? la cuchilla de la cocina!"
(50)

La sonrisa que suscita la lectura de una escena como ésta en la que un hombre "muy macho" asegura no tenerle miedo a nadie, mientras tiembla, justamente, de miedo, se congela, si se tienen en cuenta significados más profundos. El recurso empleado, en primer término, es la deformación hasta la animalización del miedo que siente el propio Juan Carlos ante la proximidad de su muerte. Desvenda así una esfera, visceral, animal, del miedo. En segundo término, operando, como se está sobre la base de una dicotomía (gallo / gallina; hombre/mujer; coraje, agresividad/miedo, pasividad), para acabar cruzando sus términos, también se desvela el clisé del papel sexual. Como se trata de una sustancia vacía acaba por poner de manifiesto el vacío del sujeto que la sustenta.

El miedo, condición considerada inherente al universo femenino de la pasividad, al asumir este mismo universo un papel activo, ha devuelto a Pancho a la tierra, de la cual sólo se había erguido en la ilusión. En este último sentido, la higuera por la cual trepa para sus encuentros amorosos con Mabel simboliza la medida del ascenso. Así como constituye, también, una imagen fálica vinculada con la mujer/higo.

¿Lepera se cae de la higuera? Aquí la muerte deli

nea también un desnivel entre ese Juan Carlos Gardel pueblerino abatido por el romanticismo de una enfermedad de moda, la tuberculosis, paralelo al accidente aéreo en Medellín, y Pancho Lepera. Si bien la muerte de Pancho también se encuentra romantizada (en la versión oficial Raba mata "en defensa de su honra"), tanto en la fotografía como en su negativo, el desnivel está dado por la propia distancia que separa la parte más alta de la higuera y el ras del suelo. Por eso, la novela no escatima una ironía que linda con el humor negro. Y aquí es importante la intervención del narrador.

A la manera de cámara fotográfica, el narrador enfoca el cementerio donde yacen Juan Carlos y Pancho. La sobriedad del tono empleado se encuentra de acuerdo con la solemnidad con que se suele hablar de la muerte. La ciudad de los muertos es descripta como prolongación de la ciudad de los vivos. De ahí que de esa "fotografía" emane el visual del nicho, la lápida de mármol, las inscripciones que destacan la tumba de Juan Carlos y, por contraposición, la fosa común, "anunciada" por un cartel de lata, que desnivelan a Pancho. Con todo, la meticulosidad en la descripción denuncia el involucramiento del narrador quien, bajo la aparente objetividad fotográfica, denuncia la hipocresía de las convenciones sociales instaladas en los necroterios. La otredad de un visual, la mismidad de nuestras "naderías" en la putrefacción y en la muerte.

Esa carencia de ingenuidad del narrador se pone también de manifiesto en el hecho de que, cuando describe el cadáver de Pancho en avanzado estado de descomposición, no se olvide de mencionar ni los higos, ni la higuera:

"El cementerio, muy alejado del pueblo, estaba tra

zado en forma de rectángulo y lo rodeaban cipreses en todo su contorno. La higuera más próxima se encontraba en una chacra situada a poco más de un kilómetro, y dada la época del año se encontraba cargada de higos maduros!" (51).

¿Lepera se cae de la higuera? ¿Acaso la mujer no se propone como un territorio resbaladizo cuando se trata, justamente, de defender su territorialidad? Y el personaje más territorializado de la novela lo constituye Rabadilla. En este sentido, su identificación con la gallina trasciende el clisé machista para apuntar hacia un cierto primitivismo inherente a ese animal. La imagen va delineando un abanico que comienza con la propia descripción física de la mujer, continúa con el propio modo de matar (pico/cuchillo) y culmina con su imagen, ya envejecida, hacia el final de la novela, ocupada en la cría de pollos y gallinas, cuyos huevos lleva a su hijo natural, producto de la relación con Pancho. Este hecho y su resistencia a adaptarse, como los otros personajes femeninos de la novela (Mabel y Nené) a la vida en Buenos Aires, confluiría a identificarla con la tierra nutricia en su modesta versión pampeana.

Es posible, entonces, arriesgar que Rabadilla, quizás el personaje más arcaico de la novela, encarna una pequeña revancha de la tierra agreste sobre el hijo pródigo. Con todo, la exacerbación del amor romántico que Rabadilla copia de Mabel y Nené se encuentra superpuesta a esa ética matriarcal. Desde este punto de vista, la deformación del cuerpo de la mujer, producto de la multiplicación de espejos deformantes, configuran a Rabadilla, junto con Pancho, como los personajes más grotescos de la novela.

Y volvamos a Diego Velázquez y a la posibilidad de establecer una comparación entre la pintura de caracteres del sevillano con la emprendida por el pampeano Manuel Puig.

No me voy a disculpar por una osadía que, creo, ya fue perpetrada con anterioridad, y voy a sugerir recortar del cuadro velazquiano la representación naturalista de la infanta y de sus meninas. Ya está. Quedan, ahora, las meninas deformes y contrahechas. ¿Mutilación? En cierto sentido, no. Porque, en realidad, se ha retirado del cuadro lo obvio. Pues el propio modelo ya se encuentra implícito en el gesto teatral y majestuoso de esas otras meninas. Constituye ésta la técnica dilecta de Manuel Puig en su pintura de caracteres: la superposición del modelo y de su aparente contrapartida.

En ese "cuesta abajo" que presupone el hecho de colocar a sus personajes en diferentes escalones de la pirámide social, la paleta del escritor se limita a acentuar la intensidad de los óleos con que traza el contorno del personaje. Delinea, de este modo, la dimensión de lo grotesco (2) Una dimensión presente en todas las capas de la sociedad masificada, aunque perceptible, con mayor nitidez en sus grupos marginales. Por eso, Gardel (el modelo indiciado), Juan Carlos y Pancho son lo mismo y son lo otro. Y la otredad surge del mayor empaste proporcionado a esos óleos, en correlación con el aumento de la cantidad de modelos. Con todo, inexistente modelo último. Raspando en las sucesivas capas de óleo, el lector puigiano se dará de cara con el rostro sin rostro de un universo desculturalizado.

Claro que las técnicas de representación de la realidad, en lo que va de Diego Velázquez a Manuel Puig han mudado, de acuerdo con el ritmo histórico. Hoy en día, la

fotografía ha ocupado el espacio de la representación naturalista. Del mismo modo que el "gusto" de nuestra época privilegia el show, al teatro. Por eso, en lo que respecta al nivel discursivo, Manuel Puig procede a una simbiosis entre la fotografía, por donde penetra el carácter espectacular ' plasmado en la sociedad contemporánea, con el frankfurtiano negativo de la imagen. Fachada y contrafachada del edificio ficcional. Verso y reverso que, sugiriendo la dimensión de la disminución, confluyen en, por decirlo de una manera cara al rioplatense, el verso (la mentira) instalado en la sociedad. Como esas "otras" meninas de Velázquez, el personaje puigiano se propone a lo visual como un enano deforme y contrahecho. Con esto, esas obras presentan la contrapartida de las ideologías de grandeza.

3. La región y la Región

Desde una perspectiva estrictamente espacial, sería posible, entonces, distinguir en la producción puigiana dos momentos: un primer momento regional y un segundo momento urbano.

Con The Buenos Aires Affair se inicia la fase de definitivamente urbana de la producción del escritor, con lo cual esa producción se articula con la veta predominante de la narrativa argentina contemporánea. A la luz de ese corpus mayor, llama la atención la mismidad del problema en foco: la vinculación del personaje con los paraísos artificiales generados por la sociedad de consumo. Y, por sobre ' su aparente diversidad, la mismidad de los recursos literarios adoptados. Al punto de que, a veces, ante un nuevo lanzamiento de una novela de Manuel Puig, el lector tiene la'

impresión de hallarse frente a una nueva mas idéntica obra. ¿Fórmula eficaz para la consecución del éxito? ¿Agotamiento de la vena creativa? ¿Amaneramiento literario? ¿Por qué no? Con todo, opto por otros caminos de lectura.

3.1 El "lado de la vergüenza"-O del tamaño bonaerense

Ya que se está reflexionando, ahora, sobre narrativa de carácter urbano, resulta casi imprescindible remitirse a una obra que supo canalizar los esfuerzos de la narrativa de vanguardia argentina, transformándose, ya a esta altura, en texto de mención obligatoria, cuando de aquella se trata. Me refiero a Rayuela.

Ahí, Julio Cortázar pone en boca de un personaje, Horacio Oliveira, uno de los tantos argentinos "anclados en París", la siguiente observación:

"... a la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género como tan bien explicaban sus ensayistas, y para eso lo mejor era demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar a serio como pretendía. ¿Quién se animaría a ser el primer bufón que desmontara tanta soberanía al divino cohete? ¿Quién se le reiría en la cara para verla enrojecer y, acaso, alguna vez sonreír como quien encuentra y reconoce?" (53)

Claro que el tipo de novela que Julio Cortázar tiene, aquí, en mira es el roman comique. De ahí la necesidad de ese escritor bufón. Mas pasando por alto este hecho, resulta de interés establecer, por lo menos, dos campos semánticos en esa formulación. "Usurpación", "soberanía al divino cohete", o sea, una falsa soberanía, son expresiones que apuntan hacia la realidad del subdesarrollo. El "rubor";

la "vergüenza", el "enrojecimiento" de, en el decir del propio Horacio Oliveira, en otro pasaje de la novela, "esa puta encorsetada", refiriéndose, esta vez, a Buenos Aires, la expresión máxima del país, toman cuerpo en el lector - argentino o sudamericano - en esa situación privilegiada de (re)conocimiento que es el acto de la lectura de ciertas obras literarias. ¿Cómo, entonces, Rayuela dialoga estructuralmente con el subdesarrollo?

El punto de partida de Julio Cortázar es, en cierto modo, semejante al de Manuel Puig: la vinculación del personaje novelístico con el paraíso. La diferencia radica en el carácter de ese paraíso. Síntesis de los caminos abiertos por toda una tradición literaria argentina, Rayuela enfoca a Horacio Oliveira persiguiendo su paraíso "ubicado" al ras de la tierra. Mas, a pesar de la búsqueda, el personaje cortazariano se siente excéntrico con respecto a la verdad, encarnada por el paraíso, que procura como forma de contornar las diferentes modalidades de mentira presentadas como verdades absolutas por la sociedad. De ahí que su angustia provenga del sentimiento de desarraigo. El personaje sabe que han sido cortadas todas las amarras que podrían vincularlo con la totalidad. Por el contrario, el personaje puigiano es excéntrico con respecto, justamente, a esas formas de mentira. Confunde el paraíso artificial con la verdad. O bien cree hallarse en el centro. O bien, aunque excéntrico, considera tener el centro en la mira. Puig contrapone, rebajando su "techo literario", a la nobleza del mito clásico, con que Cortázar simboliza la verdad, los mitos degradados, formas de lo falso, propuesto como verdadero.

Ahora bien, si el personaje cortazariano es, de acuerdo con la fértil definición del joven Lúkas (54), un

héroe degradado en búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, el carácter de esa degradación se acentúa al trasladarse la novela junto con Horacio Oliveira, de París a Buenos Aires. Entre "El lado de allá" y "El lado de acá", Rayuela, por decirlo así, desciende algunos peldaños más.

Es que Horacio Oliveira no sólo es excéntrico con respecto a la verdad encarnada en el paraíso sino también lo es en su condición de intelectual argentino y ¿por qué no? latinoamericano. Quizás como ningún otro personaje cortazariano Oliveira ejemplifica la escisión del intelectual latinoamericano, que fue la escisión del propio Cortázar, entre su periférico centro de origen y el foco irradiador de cultura (55). El propio cuerpo de la novela resiente ese tajo profundo. Su división en dos partes (como se sabe, existe también una tercera) sugiere sus contornos. "Del lado de allá" transcurre en París. "Del lado de acá", en Buenos Aires. El sentimiento de no estar del todo cortazariano, sugerido en el empleo cruzado del demostrativo.

Ahora bien, si la permeabilidad de un espacio opera como índice de la escisión de una conciencia creadora que se siente excéntrica en todas partes, ¿cómo plasma esa misma conciencia, literariamente, el excentrismo del país periférico de origen? En Rayuela, la diferencia de tratamiento entre el espacio parisino y el espacio porteño acabarán por sugerir el desencuentro que apunta hacia la carencia.

Cuando la novela se traslada, junto con Horacio Oliveira, del lado de allá al lado de acá existen otras mudanzas concomitantes que traducen una situación típica del subdesarrollo. Pues no se trata solamente de sustituir la

bohardilla del Quartier Latin, lugar de reunión del sofisticado Club de la Serpiente, por el patio del conventillo de la calle Cachimayo, donde dos personas del barrio comentan los amores de Marco Antonio y de Cleopatra, en una versión tipo "biografías célebres". Ni la caña Mariposa, por el pernod o el coñac. Tampoco es sólo Ferrocarril Oeste o Chacarita Juniors. El tratamiento emprendido por la novela trasciende el color local. En la mudanza se instala el rebajamiento sugeridor de un desencuentro entre dos realidades. Una, encarnada por París, la central europea. La otra, por Buenos Aires, la filial latinoamericana.

En Buenos Aires, Horacio Oliveira reanuda su amistad con Traveler. Allí también conoce a la mujer de éste, Talita. Ambos, dobles del propio Horacio Oliveira y de la Maga. Ahora bien, el doble es una forma de lo mismo pero también una forma de lo otro. Son parte de lo mismo en la medida en que también Traveler y Talita intentan, a su manera, derribar el círculo asfixiante de lo cotidiano, mediante modestos rituales. Pero, además de esta coincidencia y de otras, el tratamiento paródico del tema conlleva un rebajamiento. Por eso, a pesar de todas sus ansias ultramarinas, Traveler realizó alguno que otro viaje por tierra al interior argentino. Y, que, en contraposición con el intelectualizado Horacio, Traveler sea un especialista en folklore canyengue. Por eso también, el brillo alquímico de la Maga decae en la farmacología de Talita.

París y Buenos Aires son, igualmente, formas de lo mismo y de lo otro. Son lo mismo en la medida en que las ansias de Horacio de reencontrarse con la totalidad perdida se encuentran escamoteadas en ambas ciudades. También son lo mismo en la medida en que viven, en el momento histórico recortado por la obra, bajo el signo del militarismo. La

guerra de Argel. La movilización en los cuarteles que acabaría por derrocar a Juan Domingo Perón. Con todo, el movimiento centrífugo emprendido por las tropas francesas, en contraposición con el movimiento centrípeto de las tropas argentinas, ya comienza a trazar el límite tajante entre el país colonizador y el país colonizado. El equilibrio de un centro es preservado a costas del succionamiento de las filiales, cualesquiera ellas sean. Por eso, la obra ve también ambas capitales como formas de lo otro. El tratamiento que emprende con respecto a Buenos Aires es como parte rebajada de París. El lugar que le cabe a París es el de una enorme metáfora. A Buenos Aires le estará destinada la metonimia. Concentricidad y excentricidad.

Ahora bien. Si la estrategia emprendida por la obra empalidece ese carácter de Ciudad-Luz atribuido a París, expresado en la metáfora, contraponiéndole el oscurantismo de su colonización militar, también ensaya un procedimiento igual y diferente con respecto a Buenos Aires, oponiendo al gigantismo expresado por la metonimia oficial que exhibe la capital como representativa de país, otra metonimia. Las partes, un circo y un manicomio, acaban por alegorizar un país en plena decadencia del populismo.

En Buenos Aires se suma una más a las múltiples cáscaras de la cebolla. La cáscara que pretende ocultar, justamente, una situación de excentrismo y de marginalidad. Si bien se trata de espacios (el europeo y el latinoamericano) igualmente corrompidos, el desencuentro de Horacio con su deseo delimitará el desnivel. Si la radiante París sugería figuras convidativas a la lectura de un escurridizo signo. La capital periférica escamotea, en la mortecina luz de sus patios, un signo que tampoco se descifra. Si, de la mano de la Maga, Oliveira desaprendía lo aprendido y comenzaba a in

tuir el pasaje mágico que los encuentros casuales en los puentes parisinos prefiguraban. El puente ausente sobre el Río de la Plata abole la irrupción de esa anhelada realidad, encarnada por la Maga.

De ahí que mude también en la capital porteña la calidad de los intercesores. El Pont-des-Arts se metamorfosea en rústico tablón de madera. El amor, en farsa. El juego en la amplia topografía parisina, en una humilde rayue - la dibujada en el patio de un manicomio. Y sobre todo la ne
kia.

Si el tratamiento del mito clásico presupone un héroe quien, a partir del contacto con los muertos, tome conocimiento de presente, pasado y futuro, aquí el tratamiento paródico apunta hacia la inaccesibilidad del deseo. Hacia la pérdida de la totalidad. Con todo, existen parodias y parodias.

La nekia tratada "del lado de allá" y "del lado de acá" pone de manifiesto un desnivel. Veamos la versión parisina. La Maga sustituye a Beatriz, si pensamos en la versión medieval del tema ya rebajada. Las sombras de los muertos hacen oír su voz ... en una discada. Se trata de cantantes de jazz efectivamente muertos. Abundantes libaciones de coñac sustituyen la sangre ritual. Los héroes son artistas e intelectuales fracasados. En fin, el rebajamiento rondando por todas partes. Por su vez, la versión porteña presenta tintas todavía más fuertes. Se trata de una farsa deslavada. Para comenzar, el descenso al "Hades" se produce en un montacargas que lleva a Oliveira y a Talita a la morgue del manicomio donde trabajan. Allí, los muertos son realmente cadáveres, simétricamente dispuestos en heladeras, a espera de remoción.

En fin, el mito clásico parodiado en la nekia parisina redonda en una degradación que apunta hacia la degradación de una sociedad inmersa en una caótica descomposición. De ahí, la construcción fragmentaria de la novela, apuntando hacia la totalidad perdida. La parodia de la parodia, en la nekia porteña, señala hacia lo mismo. Pero también hacia lo otro: un peldañeo (o más) más abajo. Sugestivamente, la novela desnivela los capítulos, destinando un número menor a los del lado de acá. A su vez, la rigidez inherente a la parodia enrígidece ese discurso el cual, en la espacialidad sugerida por la novela, acaba por conformar un suelo en el cual los pies de Oliveira se deslizan sin jamás avanzar. La rigidez mayor que una vuelta más de tuerca, suministrada por la nueva artillería paródica, amenaza con la parálisis total de la marcha y, concomitantemente, connota una realidad estancada. El abrupto final de la novela es para emplear un término caro a Cortázar, como un cross en la mandíbula del lector. Un cross que quizá lo haga enrojecer y sonreír "como quien encuentra y reconoce".

§

Julio Cortázar y Manuel Puig representan dos generaciones de escritores argentinos diferentes, producto de fenómenos históricos también diferentes. Por eso, si bien ambos recortan, en Rayuela, por un lado, y en La traición de Rita Hayworth y en Boquitas pintadas, por otro, épocas anteriores a la fecha real de producción de esas obras - y en esto el vuelo regresivo de las dos primeras novelas puigianas cobra caracteres más ambiciosos - los resultados en lo que atañe al problema aquí en foco son también diferentes

Por eso, la topografía de Rayuela delinea el universo de la matriz y de la filial, por un lado como formas de lo mismo, pero, además, la otredad se pone de manifiesto en el desnivel con respecto a la nobleza del mito clásico, que se yergue, incólume, en el ápice, estableciendo la medida también desnivelada de la degradación. Por el contrario, la producción puigiana abole esos dos espacios.

Manuel Puig yuxtapone en ciertos índices la realidad del capitalismo avanzado con la realidad del capitalismo tardíamente avanzado. Por la veta de la imitación a un modelo falluto, que disminuye la estatura del personaje, penetra, a la vez, la mismidad y la otredad. Con todo, la convivencia de lo mismo y de lo otro, lejos de homogeneizarlos totalmente, sugiere también un desnivel. Es aquí que se acentúa el rasgo grotesco. Pues la distancia que separa el centro de la periferia multiplica los espejos deformantes. Mirado en ese espejo, el personaje puigiano se propone minúsculamente grotesco o grotescamente minúsculo.

Porque si la imitación está en todas partes y constituye la marca registrada de la sociedad contemporánea, es en la marginalidad donde las cosas adquieren proporciones diferentes. Se trate de la marginalidad del personaje, se trate de la marginalidad de la región, o de las dos cosas juntas. De ahí que un personaje como el homosexual Molina, en El beso de la mujer araña, a pesar de toda la calidez humana con que es presentado, producto, sin duda, de la proximidad del autor implícito, esté también delineado con contornos grotescos. La distancia que lo separa del modelo representado por las stars hollywoodianas se ve todavía más obstaculizada que en el caso de una mujer, justamente por el hecho de no ser "mu-jer", como afirma enfáticamente, sino un hombre, homosexual, con fijación femenina. Esta afirmación es válida en lo que respecta a los diferentes estra-

tos sociales. Cuanto más se desciende en la pirámide social de esa población literaria, más acentuado se hallará el rasgo grotesco.

Es en la distancia, implícita a la marginalidad, donde las formas se desdibujan adquiriendo contornos ásperos y espesos, tornándose, así, manifiesta la imposibilidad de encuentro con el modelo sea éste geográfico, físico, económico o biológico. Con todo, se trata de un modelo también degradado. Por eso, la disminución de lo que ya es, en sí forma degradada sugiera, en esa moderna liliput, el universo de la degradación total. Una vuelta más de tuerca con respecto al universo literario producido por Julio Cortázar, producto, como se ha observado, de una situación histórica también diferente.

Por el espesor de esas tintas, la América Latina está sugerida en cada rincón de la obra. Mucho más que en ciertos índices que remiten a una situación histórica concreta, como el peronismo, por ejemplo, es en la cabellera platinada de la morocha pampeana quien, aclarado el cabello, no consigue, con todo, aclarar también el rostro, por donde penetra la América Latina. Dicho de otro modo, lo grotesco, en la producción de Manuel Puig, constituye la expresión literaria de los rasgos del Tercer Mundo. En lo grotesco, más que en cualquier otro índice de esa producción, imprime su huella una situación de dependencia.

3.2 La región y la visión de mundo

Lo mismo es una de las formas en que la disminución se pone de manifiesto. Y la disminución constituye

uno de los recursos expresivos caros a Manuel Puig (56). En el pasaje de la fase de la vida regional a la fase urbana se registra una ostensiva reducción del número de personajes. El rasgo deformante también se mantiene incólume. Por él, penetra, en la mismidad, la otredad: una situación de marginalidad y pobreza.

Quizás la monotonía de un segmento decisivo en la vida del escritor, transcurrido en la región, se haya plasmado con tal fuerza en su consciencia que, dictándole tema y técnicas que se reiteran como forma de lo igual, acaben por aprehender, en su recurrencia, problemas decisivos de la sociedad contemporánea. De manera que la fase urbana apunta hacia los orígenes regionales del escritor.

Así, tomada la producción puiguiana en su conjunto, es posible arriesgar que la región se encuentra en ella traducida en una visión de mundo. Manuel Puig enfoca la realidad con un gesto diferente de la visión exterminadora de Sarmiento o de la visión integradora de Hernández, en el período en que prevalecía en la Argentina la "consciencia amena del retraso", pues ambas miradas convergen en una expectativa optimista del futuro nacional. Tampoco se trata de la visión pesimista de un Martínez Estrada, en el momento en que se conforma la "consciencia catastrófica del retraso". Es cierto que los textos puiguianos, en cuanto producto de la "civilización", enfocan la barbarie implícita en esa tan anhelada civilización. Es cierto también que esos textos ven lo desierto en lo habitado, lo vacío en lo que, aparentemente está lleno. Con todo, por el contrario de lo que sucede en nuestra literatura romántica inexistente en la producción puiguiana un centro de verdad. Si bien inexisten alanzas al progreso, tampoco éste se encuentra exorcizado. Tampoco se trata de tomar partido por la carencia contra la

opulencia. La obra de Manuel Puig presenta al hombre, en su sentido más amplio, como carente. Huérfano en la pobreza y huérfano en la riqueza. Y aquí desempeña un papel fundamental la visión que enfoca ese universo.

Se trata de una visión no de quien contempla el mundo a partir de la pequeñez de la región, pues en este caso, el mundo asumiría dimensiones gigantescas. Sino de quien, con la mirada impregnada en la medida diminuta de la región, agudiza su percepción cuando se trata de enfocar la estatura verdaderamente insignificante del hombre argentino, habitante, al final de cuentas, de una región menor, periférica en relación con los focos irradiadores de poder, sea económico, político o cultural, pero también del Hombre en la sociedad contemporánea. Y por las tintas gruesas con que la paleta del escritor diseña su liliput, el modelo, en su ausencia, se torna omnipresente. Lo mismo y lo otro, en la imagen que devuelve ese espejo deformante responden, sin falsas fotografías de la realidad, sino incluyendo a la propia fotografía y su negativo, a las promesas de felicidad que encierra la ideología de la grandeza generada por la moderna sociedad de consumo.

Como se verá más adelante, la paleta de Manuel Puig no sólo plasma en el personaje el rasgo deformante, sino que también este último se extenderá, abarcando, a su producción tomada como un todo. Manuel Puig empasta cada vez más esa producción que parece reeditarse por entregas. Pues cada obra de esa producción se autoproponer a la posterior como un espejo deformante. De este modo, los textos puiguanos se pauperizan.

Si la dimensión de la pobreza es conformada, en la pintura de caracteres, por ese trazo grueso en el que es posible leer, como capas superpuestas, la riqueza y la po -

breza, del mismo modo, a través de una producción que se va desplegando como formas de lo mismo, mas agudizando los trazos deformantes, es posible leer a Manuel Puig como un escritor de nuestro tiempo, inextricablemente unido al escritor del subdesarrollo.

Las obras tomadas, aquí, como pautas interpretativas, en el sentido de auscultar los síntomas de esa deformación de la que adolece el corpus puiguiano, son: La traición de Rita Hayworth y The Buenos Aires Affair (ambas estudiadas en el capítulo segundo) y Pubis angelical (estudiada en el capítulo tercero). El final del trabajo se propone trazar las coordenadas del arte de nuestro tiempo, en el cual se halla, naturalmente, insertado el arte del subdesarrollo (capítulo cuarto).

NOTAS

Observación: Vide la relación completa de las ediciones utilizadas in fine.

- (1) Los fragmentos citados corresponden a una conferencia ' dictada por el escritor en la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem ' (IEL), Departamento de Teoria Literaria, el 14 de agosto de 1980.
- (2) Vide: Emir Rodríguez Monegal. "La traición de Rita Hayworth: una tarea de desmitificación". IN: Narradores de esta América II. págs 365-380
- (3) Vide: "Conferencia" (UNICAMP)
- (4) "Programa" correspondiente a la puesta en escena de El beso de la mujer araña.
- (5) Vide: "Programa".
- (6) Vide: "Conferencia" (UNICAMP) - En otro momento, se discutirán las convergencias y divergencias del discurso ' puiguiano con el realismo tradicional. De cualquier manera, cabe, aquí, adelantar que, si existe en la producción del escritor argentino un componente realista, no debe ser tomado en el sentido convencional del término. "Analítica", por ejemplo, es la literatura realista del siglo XIX, donde se presentaban grandes frisos del espectro social y sus interrelaciones. Si bien, naturalmente, el escritor puede haber partido de un análisis ' de la realidad, ésta no es presentada, en su producción,

de manera analítica. Es en la síntesis donde esa producción ganará mayor riqueza expresiva.

- (7) Vide: "Programa".
- (8) Roland Barthes ha distinguido entre "écrivain" y "écrivain", entre escritor y escribiente. Barthes los diferencia del siguiente modo: "el 'écrivain' participa 'del sacerdote, el 'écrivain' del clérigo. Uno "es un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un cómo escribir y en la medida en que usa la palabra' como un medio y no como un fin "pierde todo derecho sobre la verdad, pues el lenguaje es precisamente una estructura cuyo fin mismo ... es neutralizar lo verdadero y lo falso". El otro es un hombre "transitivo", emplea la palabra como un instrumento: "la palabra soporta un hacer, no lo constituye, cuya naturaleza de mercancía se desplaza sobre el proyecto del que es instrumento" (Vide: Roland Barthes. "Ecrivains y Ecrivains". IN: Ensayos críticos. págs. 178 y sgtes).
- (9) Me refiero, naturalmente, a La tía Julia y el escribidor.
- (10) Vide: Juan José Sebrelli. Buenos Aires: vida cotidiana y alienación. pág. 18
- (11) Vide: "Conferencia" (UNICAMP)
- (12) Vide: Emir Rodríguez Monegal, op. cit.
- (13) Jorge Luis Borges. "Kafka y sus precursores". IN: Otras inquisiciones. págs. 137-140.

- (14) Antonio Candido. "Literatura y Subdesarrollo". IN: América Latina en su literatura. págs. 335-353.
- (15) La expresión pertenece a Bela Josef quien, sin duda alguna está citando el famoso soneto de Góngora. Vide: Bela Josef. "Reflexão ao nível de enunciação". IN: O espaço reconquistado, págs. 109-120
- (16) Juan José Saer. "La literatura y los nuevos lenguajes". IN: América Latina en su literatura. págs. 301-328.
- (17) Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana. pág. 14.
- (18) Vide: Antonio Candido, op. cit.
- (19) Observa Angel Rama que, en las letras latinoamericanas, la labor de los transculturadores - coincidentes con los escritores cuya producción Antonio Candido denomina superregionalista - encierra una voluntad de salvaguardar las culturas regionales ante el ímpetu avasallador de las culturas urbanas. (Vide: Angel Rama "Transculturação na narrativa latino-americana". IN: Cadernos de opinião 2).
- (20) Jean Michel Fossey. "Entrevista". IN: De las artes y de las letras.
- (21) "Conferencia" (UNICAMP)
- (22) La disquisición entre ocupados y ocupantes en el ámbito de la América Latina pertenece a Paulo Emílio. El crítico echa mano a esta sabrosa distinción, al referirse al proceso de colonización vehiculado, en Brasil, por

el cine. Vide: Paulo Emílio. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" IN: Argumento. págs. 55-67.

- (23) El término no alude, en el lenguaje coloquial argentino, a raza negra, sino al individuo de tez morena, generalmente - aunque no necesariamente - producto del mestizaje entre indio y español.
- (24) Boquitas pintadas. Tercera entrega, pág. 37.
- (25) op. cit., Tercera entrega, págs. 37.
- (26) op. cit., Novena entrega, págs. 133-134.
- (27) op. cit., Cuarta entrega, pág. 60.
- (28) op. cit., Quinta entrega, pág. 76.
- (29) op. cit., Quinta entrega, pág. 76.
- (30) op. cit., Quinta entrega, pág. 77.
- (31) op. cit., Quinta entrega, pág. 72.
- (32) op. cit., Quinta entrega, pág. 73.
- (33) op. cit., Quinta entrega, pág. 73.
- (34) op. cit., Quinta entrega, pág. 73.
- (35) op. cit., Quinta entrega, pág. 73.
- (36) op. cit., Quinta entrega, págs. 73-74.

- (37) op. cit., Quinta entrega, pág. 74.
- (38) op. cit., Quinta entrega, pág. 74. Subrayado mío
- (39) op. cit., Cuarta entrega, pág. 62.
- (40) op. cit., Quinta entrega, pág. 95.
- (41) op. cit., Quinta entrega, pág. 95.
- (42) op. cit., Quinta entrega, pág. 95.
- (43) op. cit., Quinta entrega, pág. 96.
- (44) op. cit., Quinta entrega, pág. 96.
- (45) op. cit., Cuarta entrega, pág. 62.
- (46) op. cit., Décima entrega, pág. 155. (En bastardillas en el original)
- (47) op. cit., Undécima entrega, pág. 166. Subrayado mío.
- (48) op. cit., Undécima entrega, pág. 167.
- (49) op. cit., Duodécima entrega, pág. 173.
- (50) op. cit., Undécima entrega, pág. 169.
- (51) op. cit., Decimocuarta entrega, pág. 208.
- (52) Vide: Kayser, Wolfgang. Lo grotesco-Su configuración en pintura y literatura.

- (53) Julio Cortázar. Rayuela. Capítulo , pág
- (54) Lukács, Georg. Teoría de la novela.
- (55) Walnice Nogueira Galvão observa que "La obra de Cortázar puede ser entendida como una ininterrumpida reflexión sobre la condición del intelectual y del artista, en especie latinoamericana" (...) "Vivimos, en realidad, entre nuestra ciudad latinoamericana y alguna 'agencia central de cultura'" (...) "El estar ahí del intelectual latinoamericano es un estar ahí bipartito entre el foco y el subfoco, entre las matrices y las filiales, entre la fascinación de la periferia atrasada y, sin embargo, tan nuestra".
- En este sentido, llama la atención hacia el hecho de que Cortázar exprese esa situación "no como idea enunciada sino como técnica estilística". Por eso, ve en la porosidad espacial de algunos cuentos y novelas cortazarianos el elemento estructural que remite a esa escisión. Me apropio, aquí, de la idea y paso a ver cómo funciona, en la espacialidad sugerida por Rayuela, la articulación entre literatura y subdesarrollo. (La traducción al español de los fragmentos citados me pertenece). Vide: Walnice Nogueira Galvão. "Cortázar e a migração do verbo". IN: Saco de gatos
- (56) Opto aquí, por el empleo de la palabra "disminución" sobre otras posibles (degradación o rebajamiento, por ejemplo) por tratarse de un término cuyo significado se encuentra menos comprometido con una connotación peyorativa.
- Además, degradación, por ejemplo, puede implicar un referente que posee grado o estatuto, lo cual resultaría impropio cuando se estudia, ponamos por caso, la

vinculación del personaje con el paraíso artificial. Aquí el recurso literario es la disminución, con lo cual ese ese discurso apunta hacia la degradación instalada en la sociedad.

Con todo, en algunos pasajes del trabajo se echará mano a esos términos - y a otros posibles - cuando su empleo resulte pertinente.

Capítulo Segundo: EL PERSONAJE Y EL SUEÑO

1. Introducción

Llama la atención la recurrencia con que Manuel Puig echa mano al recurso de encuadramiento del personaje dentro de los estrechos límites de un espacio cerrado. En todos los casos, el ambiente exterior queda delineado a partir de algunas notas distintivas.

Este hecho es válido, en la etapa que aquí se ha denominado regional, para La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas, así como en la etapa urbana. Ya The Buenos Aires Affair, a pesar de la ciudad ser invocada en el propio título de la obra, carece de notas topográficas distintivas, características de la narrativa urbana argentina de vanguardia. Carece de aquellas esquinas con almacén rosado tan borgianas. O de los cafés donde Erdosain matutaba sus ambiciones alquímicas, en Los siete locos de Roberto Arlt. En fin, en este sentido, la novela puede transcurrir en Buenos Aires o en cualquier otra metrópolis del mundo. Y con el tiempo, el recurso se va radicalizando. Espacio cerrado es el ascéptico cuarto de hospital donde Ana, protagonista de Pubis angelical, emprende la cura del cáncer. Como espacio cerrado es la celda en que, expurgados de la sociedad como dos miembros enfermos, se encuentran confinados el guerrillero Valentín y el homosexual Molina en El beso de la mujer araña. En fin, el despojamiento espacial, que parece coincidir con una visión del autor habituada al convivio con la inclemencia de la región, se reitera, novela tras novela, como una forma de lo mismo. Más que el espacio "real" que

acoge al personaje, lo que interesa es el propio personaje. Con todo, éste también se reitera, novela, tras novela, como forma de lo mismo.

Este espacio cerrado, despojado, se encuentra permeado por otro - y aquí una segunda constante en esas narrativas - que podría denominarse el espacio de la abundancia. Se trata de un espacio excesivamente glamourizado, conformado por las diferentes expresiones de la "cultura" de masas. Un espacio impalpable cuya atmósfera seductora, con todo, envuelve y desdibuja el espacio "real" donde transcurren esas narrativas. De él emanan las promesas que sugieren la concretización del sueño en la tierra: la riqueza, el éxito y, sobre todo, el amor.

Es fascinante en la medida en que sus señales proponen el paraíso al ras de la tierra. El personaje puiguiano es sensible al carácter hipnótico de esas señales, por tanto, desatento a ciertos índices que las contradicen. Por eso, el final de cada novela siempre lo sorprende con las manos vacías, quizá abiertas, en expresión de perplejidad. Por el contrario de lo que sucede con esas criaturas, el lector sabe que sus vidas se encontraban orientadas por la riqueza engañosa de un espejismo.

Como se sabe, la imagen del paraíso cuenta con una larga tradición en la literatura hispanoamericana. Para comenzar, la visión paradisíaca de América ya se hace presente en los relatos de los cronistas españoles. Se trata del paraíso encontrado.

Más tarde, en el período que Antonio Candido deno

mina de "consciencia amena del retraso", simétrica a la noción de país nuevo", la imagen del paraíso echa raíces en nuestra literatura y se encuentra vinculada a la riqueza del promisor suelo americano, cuyos frutos era necesario arrancar como condición para llevar a buen puerto los ideales de grandeza. En los estrictos términos de la literatura argentina, llama la atención que surja, en la etapa coincidente a lo que Antonio Candido denomina, en la fase regionalista, "consciencia catastrófica del retraso", la noción de paraíso perdido. Se trata del momento en que el proyecto liberal había sido, en términos, concretizado. En la campaña, las modificaciones inherentes al progreso, las cuales suponían la eliminación o asimilación del gaucho cuyo calor humano pasa, ahora, a evaporarse en el espacio congelado destinado al mito. En Buenos Aires, el violento estremecimiento producido por el aluvión inmigratorio. El país en pleno cambio fisonómico.

En franca oposición con el sentimiento del inmigrante (al final de cuentas, si éste venía a "hacer la América era porque lo animaba una expectativa paradisiaca o, por lo menos, de una singular concepción del paraíso amasada sobre una expectativa de prosperidad económica), el escritor argentino comienza a teñir su producción de una visión desencantada de la realidad. Surge, así, en el ámbito de nuestra literatura, la noción de paraíso perdido.

Sin entrar en la delicada cuestión del punto de partida reaccionario o progresista sustentado por cada escritor, lo cierto es que el concepto de paraíso perdido penetra en la literatura argentina de manera paralela a la de sintegración de la sociedad vehiculada por la "cultura" de masas. En esas obras, la versión tercermundista del motivo del "viaje" propicia la espacialización de las novelas. Por

el contrario, como se ha visto, la producción de Manuel Puig se desespacializa. Si, en esa peregrinación, el personaje de la narrativa argentina de Vanguardia - desde Erdosain hasta Horacio Oliveira, pasando por Adán Buenosayres - acaba por configurarse como un héroe degradado en un mundo también degradado, lo mismo sucede con el personaje puiguiano. Sólo que el escritor abole también la peregrinación. Si, en el primer grupo de obras, la espacialización sirve para poner de relieve el estancamiento de la acción y, por consiguiente, la inaccesibilidad de los "valores auténticos" procurados por el personaje, la solución diferente de Manuel Puig requiere también una lectura diferente. El espacio cerrado y la inmovilidad del personaje adquiere el carácter de símbolo de su enclausuramiento dentro de los estrechos límites del sueño. Y también carece esa producción de búsqueda de valores auténticos.

El personaje puiguiano es excéntrico con respecto, justamente, a las diferentes formas de mentira. Confunde el espejismo con la verdad. O bien cree hallarse en el centro. O bien, aunque excéntrico, considera tener el centro en la mira. En este sentido, el personaje puiguiano revela - como ya se ha observado - una precisión milimétrica en el conteo de la distancia que lo separa del sueño. (El contenido de una de las cartas - ya citada - de Nené en Boquitas pintadas resulta un verdadero paradigma). Desconoce, en cambio, los reales obstáculos que él cree conseguir superar, a veces, mediante un mero dislocamiento espacial. Producido ese dislocamiento, la distancia que lo separa del sueño permanece imperturbable. Sin saberlo, el personaje puiguiano es huérfano en los centros de la carencia y huérfano en los considerados centros de la abundancia. Y con esto parece traducir un sentimiento de orfandad experimentado por el propio autor quien sí sabe. Pues, tomada la producción puiguiana en

su conjunto, en el dislocamiento que en ella se registra de la periferia a diversos subcentros, es posible reconocer el paso del propio productor quien, de hecho, transitó por todos esos escenarios reales.

Por eso, hay caídas y caídas. El héroe novelístico cortazariano, por ejemplo, es un héroe que mantiene algo de nobleza en un gesto, no puede decirse lo mismo del héroe puiguiano. En las narrativas producidas por Manuel Puig, la caída constituye un estado inexorable. El personaje se encuentra inmerso en su infiernillo particular. De ahí que la impresión de inmovilidad se vea acentuada por la desespacialización de esas novelas. Todo parece sugerir la ausencia de un peldaño inferior. El personaje puiguiano parece haber tocado fondo.

Ahora bien. Si, como se ha dicho, el personaje puiguiano está totalmente caído ¿de dónde, en la inmovilidad de esas narrativas, surge ese sentimiento? El punto de partida lo constituye el propio carácter del paraíso que se tiene en mira. Se trata, como se ha dicho, de un modelo degradado. Sigue, cuesta abajo, en el contrapunto que se establece entre el artificioso espacio de la abundancia, delineado por el paraíso, y el lugar "real" donde se encuentra el personaje. Así va surgiendo una tercera dimensión: la dimensión de la disminución. Si se trata de una disminución con respecto a lo que ya es forma degradada de un modelo noble, nos encontramos en el seno del universo de la degradación total. Ese es el espacio donde verdaderamente transcurren esas novelas.

2. Espejo. espejito

Sin excepción, los personajes femeninos puiguia -

nos se encuentran hipnotizados por los sueños vehiculados por el cine hollywoodiano, por las revistas de fotonovelas, por el periodismo pseudointelectual, por la radionovela, por el correo sentimental. En fin, por los guiños promisoros que el ojo maquillado de la sociedad esboza, sugiriendo la concretización del sueño, a través de las diferentes expresiones de los medios de comunicación de masas, una vez descubiertas las inmensas potencialidades del mercado femenino.

Por detrás de esos personajes femeninos - como también sucede con algunos masculinos (Molina en El beso de la mujer araña, por ejemplo) de alguna manera se siente, muchas veces, al propio productor agazapado. Ya profesando una intensa simpatía, como es el caso de Nené en Boquitas pintadas. Ya como abierta posibilidad de sí mismo. Sobre todo, Gladys Hebe en The Buenos Aires Affair. Con todo, quizá los personajes femeninos más impactantes - y reconozco que puede tratarse de una cuestión de gusto personal - sean aquellos en que la mirada del escritor, excenta de cualquier simpatía, cae a plomo de manera implacable. El monólogo de Delia (1943) o el "Cuaderno de pensamientos de Herminia", capítulos VIII y XV de La traición de Rita Hayworth, respectivamente. O la figura de la madre en The Buenos Aires Affair. En fin, allí el personaje se ve realzado por las tintas más gruesas empleadas en el tratamiento de sus contradicciones que son, en definitiva, formalización literaria de las propias contradicciones de la sociedad.

En este sentido, una de las páginas robadas al diario de una adolescente, Esther (capítulo XII de La traición de Rita Hayworth: "Diario de Esther, 1947"), y luego exhibidas al lector, resulta ejemplo paradigmático. La propia forma narrativa escogida - el diario - posibilita que, por decirlo así, el escritor en apariencia se lave las manos en lo que

respecta a su universo narrativo. Posibilita, además, que el lector no sin un cierto sabor a transgresión, lea por sobre el hombro del personaje, contra la voluntad del mismo ("Hag ta mañana, cuadernito de hojas flamantes, pudorosas (guay de que te lean, sé que no te gustaría, lo sé, lo sé, y por eso te escondo entre un gordo texto de Zoología y una carpeta de Castellano) hasta mañana... mi cuaderno, hasta mañana amigo"⁽¹⁾). El lector penetra, así, en la intimidad del personaje. Y este acceso directo y transgresivo lo hace darse de cara con un desnudo adolescente. O mejor, con una adolescente puesta al desnudo.

Trasladado a la ciudad, el "negro" recibirá el nombre, acuñado por Juan Domingo Perón, de "cabecita negra". En el proceso de succión que el interior sufrirá por parte de la capital - registrado en la producción de Manuel Puig, sobre todo en las dos primeras novelas - el "cabecita negra", como sucediera con su antepasado el gaucho en lo que respecta al gobierno de Juan Manuel de Rosas, servirá de base sustentatoria de un nuevo gobierno populista.

Varios aspectos confluyen en delinear a Esther como versión urbana de otros personajes regionales, pongamos por caso, de Pancho o de Rabadilla. En primer término, el autorretrato de la muchacha convida a la identificación: ("yo con esta porquería de cinta de la que salta toda esta mata de pelo duro"... "y yo con soltarme las trenzás creí que estaba hermosa, la pavota, este pelacho suelto, parezco una india, eso es lo que parezco" ⁽²⁾). Además, a este hecho se suman la extracción social de la muchacha y el espacio marginal que le destina la novela. En fin, en el personaje Esther el lector se enfrenta, entonces, con la versión puigiana de, para usar una expresión preñada de ideología, todavía en circulación en la Argentina, "la negra suburbana".

Esther es una muchacha perteneciente a una familia obrera con quien habita, justamente, en un barrio suburbano de Buenos Aires. La obtención de una beca torna posible que Esther se encuentre estudiando en un colegio concurrido por alumnos de clase media. El diario registra los acontecimientos más relevantes del cotidiano de la adolescente. El compás del primer movimiento del diario lo marca el proyecto amoroso. Un compañero de estudios, Toto (ya adolescente y estudiando en Buenos Aires) le promete una cita con su primo Héctor en una confitería del centro de Buenos Aires: Adlon. De manera paralela, se da un cierto relajamiento en la disciplina que Esther parece haberse trazado con respecto a los estudios (estudia poco) y a sus inquietudes políticas (deja de concurrir a las reuniones dominicales del comité). Más tarde, fracasada abruptamente la expectativa del amor, el diario registra, de manera más suscita, y en un segundo movimiento, la vigorización del proyecto del estudio vinculado con la futura profesión y con los ideales de justicia social.

Mas, si el primer movimiento privilegia el amor, existe una comunión con otros altos ideales: la abnegación de la profesión futura y las expectativas de justicia social. En primer término, la identificación entre esos altos ideales se encuentra dada por el lenguaje que se usa para expresarlos. Aquí, la escritura incorpora una forma prefabricada de la lengua: el clisé. A veces, la concatenación de esas formas ya listas describe un arco de donde surge un entrelazamiento significativo. Así, la fábrica ("... la inmensa forja de la que salen millones de metros de tela por día ..." "... todo un ejército endiablado de pistones, tornos, tuercas, clavos, cremalleras organizadas en ejército de la industria, por el derrotero del progreso"⁽³⁾), es equiparada discursivamente a la escuela ("la fragua de los hombres del

futuro"⁽⁴⁾). En el centro, la ética del trabajo, basada en el esfuerzo individual, apuntando siempre hacia el futuro. Un ideal al que se superpone otro: el amor.

Cuando el amor se sugiere en la figura de un muchacho perteneciente a otra clase social, la imagen se reitera ("su pecho es una fragua templada por el fuego del sufrimiento"⁽⁵⁾). Existe aquí un esfuerzo de aproximación, homogeneizador de clases sociales. Dicho de otro modo, el desplazamiento de un término perteneciente al universo del trabajo al plano amoroso produce la impresión de una "democratización" del discurso, paralela a las expectativas democráticas de la adolescente. En realidad, mediada como está esa escritura por el empleo del clisé, éste no hace más que vehicular un mito social, que la adolescente reproduce. Esfuerzo personal y amor son vistos como salvoconductos capaces de superar las barreras sociales. Entre ambos, en primer término, Esther privilegia el amor.

Por eso, ante la proximidad de la cita, Esther va construyendo en su imaginación el castillo de barajas del sueño de acuerdo con los patrones de conducta que le dicta el folletín romántico en su versión hollywoodiana ("Sólo vamos en pos de un sueño romántico"⁽⁶⁾). La fantasía se anticipa a la cita. Sus pies se van despegando de tierra firme. Primero, se identifica con la protagonista del filme que verá ("Y como si no bastara con el sueño que llevo en mi alma - y que henchida me empuja como un huracán de popa - otro sueño se proyecta en la pantalla, otro sueño de otra y otro que como yo se apresta a amar, ama o recuerda haber amado. Lágrimas y sonrisas para la heroína, o para mí misma en ella retratada y sobre la palabra fin las luces de la sala vuelven a iluminarse"⁽⁷⁾). Ya heroína cinematográfica, Esther se ve travestida por el cielo y las luces del centro de Bue

nos Aires ("... la gran urbe, cuyas luces (azules y rojas) son nada más que las luces de mi ciudad") se van dibujando cada vez más claras sobre un cielo azul cada vez más oscuro, sobre una taffeta azul tornasolada (el cielo de Buenos Aires) lucen joyas (sus incandescentes letreros) que son pedrería prendida a la taffeta que prendida a mi carne no me deja olvidar que es día de fiesta"⁽⁸⁾). Por fin estrella cinematográfica, Esther completa el circuito triunfal, con su llegada a Adlon. Así se ve "subir las escaleras por donde ya se empieza a escuchar la síncopa electrizada de una orquesta de jazz, y bajo las ultramodernas lámparas difusas de Adlon, recortándose en el aire satinado, luciendo sus mejores galas está la juventud triunfadora del Colegio Incorporado George Washington"⁽⁹⁾). Por último, el anhelado encuentro con Héctor: el Príncipe Azul.

Con todo, las cosas no se dan en esa escritura en estado químicamente puro. En abierto contrapunto con el cliché que apunta hacia la pureza del sentimiento amoroso, se encuentra otro registro introducido por la fluidez espontánea del lenguaje coloquial. Por ese registro penetra el canto de la sirena encarnada por el compañero de estudios: Toto. "¿Dónde está el famoso Adlon? - pregunta Esther. Y Toto se deleita en la ubicación: "Frente a esa joyería grande, no del lado de los candelabros de plata sino bien en frente donde están las pulseras anillos y todo lo de oro, al fondo de esas vidrieras de pieles está la puerta de Adlon"⁽¹⁰⁾). Y ante la reiteración de la pregunta: "en frente de la joyería y al lado de las pieles 'Fantasio' ... pero en el primer piso, y la entrada está al fondo de la galería y por más que pase por la vereda no se ve la entrada y habrá que mirar hacia arriba para ver las ventanas de donde sale la música (...) cuando toca la orquesta"⁽¹¹⁾).

El centro de Buenos Aires es el centro de la ri -

queza que Esther ambiciona. De ahí que la pintoresca expresión que la adolescente emplea, "subir los andamios de un 'ensueño'" ⁽²⁾ no remita a la pureza del sentimiento sino a mudanza de estamento social. De ahí que se vea en la imaginación subiendo "esos andamios" cubierta por las joyas que la ciudad magnánimamente le cede, a través de su cielo y luces, y que acabe por instalarse en el sitio destinado a la "juventud triunfadora". Aquélla que, según reza el difundido glo-gan usa Glostora. Aquélla que reproduce, en su cabeza engominada, el brillo de la superficie. En el caso de Esther, el pasaje imaginario, mediante el salvoconducto proporcionado por el amor, de la opacidad del suburbio al brillo del centro, asume el carácter simbólico de derribada de las barreras de clase. De las barreras que separan la pobreza de la riqueza.

El nuevo registro introducido por el flujo espontáneo del lenguaje coloquial explica la mudanza de la relación con la familia ante la inminencia de la concretización del amor (de la riqueza), y acaba por abatir el clisé, esta vez el clisé del amor filial. La resistencia de la familia de Esther de permitirle frecuentar Adlon le arranca el siguiente comentario:

"Empecemos porque mamá no me quiere dejar, y sigamos porque mi hermana . . . de una vez por todas reveló lo que es: una pobre orillera, la detesto. Con el tapado mostaza, que ella se cree que es lo más fino que hay y vienen ganas de darle limosna, y semejante grandota con un hijo de ocho años se quiere venir a sentar entre nosotros a Adlon. Es ella la que nunca oyó decir que una chica de catorce años puede salir sola con sus compañeros, ella solamente porque es una pobre diabla que nunca salió de este barrio de mala muerte. Y cuando se saca el tapado se cree que va a quedar muy linda con ese traje de saco que ya se le está destiñendo el teñido que era lo único que lo salvaba de esas rayas amarillas y rojas, pero se ve que está teñido, la anilina se nota porque la tela está como quemada.

Tal cual una nena de cinco años ahí con mi hermana para que no me pierda. Antes de ir con ella me mato. Y mi cuñado qué envidioso, eso es lo que es, me dice por qué no le llevo a 'la barrita pituca' al comité, así le canta 'cuatro frescas ... Un domingo quiere él que la juventud se vaya a encerrar al comité, 'vas a ver cómo las hacemos divertir con los muchachos'. Mientras viva no olvidaré su grosería" (13).

Este fragmento del diario de Esther revela que, desde la perspectiva del sujeto del discurso, los hábitos de sus compañeros de escuela traducidos en el "buen gusto" que proporciona la riqueza "superan" los hábitos de los habitantes del suburbio. Pero todavía más. Esther compactúa, abiertamente, con la clase social que - es evidente - ansía alcanzar. Por eso, cuando se refiere a su hermana, introyecta expresiones típicas de la clase media al aludir a las clases populares. La adolescente ha dislocado de sí la inferioridad que alguna vez sintió ante sus compañeros de estudios y la ha traspasado a su hermana. "Una pobre diabla", "una 'pobre orillera", expresiones éstas simétricas a "esa ignorante", empleada en otro momento ("no se imagina siquiera 'esa ignorante que hay gente que para un vestido a la niña de la casa se gastan lo que nosotros gastamos para mantener la familia todo un mes" (14)).

De manera paralela, el barrio pasa a ser "ese barrio de mala muerte". Aquí el empleo del demostrativo "ese" connota distanciamiento. Recuérdese que la adolescente está en el barrio mientras redacta su diario. En este caso, lo usual hubiese sido "este barrio". Se trata de un recurso voluntario y nada ingenuo. El aparente lapsus alude, mucho más que los conceptos fuertes vertidos por Esther, a una actitud de alejamiento psicológico del universo familiar, ante la inminencia del alejamiento económico. Pues el interlocutor implícito en "ese" es, sin duda, la propia familia de la adolescente.

De este modo, se levanta una barrera entre "ellos" (pobreza, ignorancia y mal gusto) y "nosotros" (riqueza, inttrucción y buen gusto). El ocupado ha introyectado al ocupante no sólo en su discurso conceptual sino también en una actitud de orgullosa e incontaminada distancia, traducida en el texto por los recursos formales y por la expresión que cierra la cita ("Mientras viva no olvidaré su grosería"), con respecto al universo que subestima.

Moderna Cenicienta proletaria, Esther ve derribarse el castillo de barajas construido en el sueño. De un sólo soplo, Toto se encarga de la tarea: "Sos una porquería, no tendrías que estar en este colegio. ¡Chusma! ¡andá! con las chusmas de tu barrio a Adlon!" (15).

De este modo, la obra traza las coordenadas que comprimen al personaje, realzando su estatura diminuta, a partir de la distancia que lo separa del sueño. La misma distancia que separa su broche de latón de un material noble como el oro. La misma, que separa a ese príncipe azul de pacotilla que es Héctor del Príncipe del cuento de hadas. La misma, que separa los potentes reflectores de los estudios, de la "luz difusa de Adlon", cuyo nombre se encuentra calcado en el del famoso hotel berlinés, frecuentado, en cierto tiempo, por las estrellas.

El contrapunto establecido aquí entre el amor romántico y el dinero, traducidos en dos registros diferentes proporcionados por el clisé y el flujo más deshinibido de la lengua coloquial, remite a un conflicto que se opera en la sociedad. Se trata de la contradicción de una sociedad que, por un lado, asienta sus raíces en el dinero y que, por el otro, nutre lo imaginario con la radio, el cine hollywoodiano, las revistas de fotonovelas, etc. que, vía de regla, lo abominan. Formalizado el conflicto, la obra literaria se transforma en la arena donde se entabla en contrapunto críti

co que señala no sólo hacia la falsa consciencia sino también al desajuste económico en que vivimos.

Apropiada la estética de la novela romántica por la industria cultural, varias veces degradada aquélla hasta llegar al folletín hollywoodiano, más aún en la radio o fonovela, en la canción popular, etc. y - sobre todo - dislocada del tiempo histórico que espejeaba, se torna vehículo inagotable de ideología.

Como se sabe, Proust tuvo la intención de escribir un ensayo sobre el papel de las alturas en la obra de Stendhal. Tomado como imagen literaria, el papel de las alturas cuenta con larga data. Observa Antonio Candido (16) que en el Romanticismo, los "poetas sólo dejaban las culminancias de la tierra para subir un poco más". Edmundo Dantès, Rastignac, Julien Sorel, arrivistas, son algunos de los muchos jóvenes que la literatura tomó en el siglo XIX, para ilustrar la nueva fase de la conquista social por la selección del talento y de la habilidad. ¿Y la heroína romántica? El ascenso cabe a la heroína romántica, vía de regla, a través del amor. Como se ha visto, el personaje puiguiano jamás accede a la cumbre. Su castillo de ilusión se desmorona ante la más leve brisa.

El sentido de capilaridad (17), detentado por la literatura del romanticismo, hacía que los autores opusieran al mundo tomado de arriba, un mundo visto desde abajo. Producto del capitalismo tardíamente avanzado, la obra de Manuel Puig aborda el problema de una manera diferente. Achata los dos mundos, reduciéndolos a dos registros incrustados en el discurso. El duelo que se entabla en la arena del espacio literario dista de las escaramuzas de capa y espada sostenidas por los colosos románticos. Se trata de un duelo que desconoce su nombre. Es perceptible tan sólo al autor y al lector.

La escena que acoge ese conflicto es también minúscula, reducida a un espacio cerrado, despojado, que asume el carácter simbólico del enclausuramiento del personaje dentro de los límites del sueño y también de su pobreza. Y, como contrapartida de ese espacio casi desnudo, esas obras se localizan en una geografía reconocible. Ya en el pago chico ficcional, Coronel Vallejos, traducción literaria de una localidad real (General Villegas) que, perdida en la pampa adquiere su verdadera estatura en la degradación de un General a Coronel y en la deformación del nombre. O en Buenos Aires, pago, a la vez, grande y chico, según se mire desde el interior o desde los grandes centros de poder. O en otras ciudades cosmopolitas del mundo, donde siempre Manuel Puig delinea la dimensión de la carencia. De ahí que la etiqueta toponímica sea, en cierto sentido, irrelevante.

La criatura puigiana recuerda al personaje de película muda que inicia por enésima vez el acto de subir una escalera que, indefectiblemente, cede bajo sus pies. El reiterado retorno forzoso al punto de partida mecaniza el movimiento. En contrapartida, entonces, al lugar común de la literatura del romanticismo que presentaba a su lector una visión dinámica del ascenso del héroe, desde el mundo de abajo, desde el "subsuelo oscuro" donde se encuentran las raíces, el humus, el estiércol de las frondas, a la luminosidad del mundo de arriba, la producción puigiana opone ese mismo ideal como utópico en el seno del capitalismo tardíamente avanzado.

De acuerdo con esto, a ese dinamismo Manuel Puig contrapone el estatismo que, en el plano del discurso se encuentra representado por el clisé que acaba por enrigecerlo, sugiriendo los grilletes que aprisionan un pie del personaje mientras el otro esboza el ascenso. Al arriivista,

una población literaria avasallada por la aplanadora del propio sueño. Al gigantismo, vehiculado por las ideologías del progreso, una moderna Liliput.

Mas volvamos a Esther. Como se ha dicho al comienzo, Esther se encuentra a caballo entre el ideal romántico del amor y la ética burguesa del trabajo y del esfuerzo individual. Este último hecho hace de Esther, por lo menos psicológicamente, una figura femenina más moderna. Si el ideal romántico destinaba a la mujer el ascenso social a través del amor, lo que la transformaba en un ser pasivo, fracasada esa vía, Esther parte para la acción. Se trata de encarnar el universo del trabajo. Un papel, como se ha dicho, más moderno en términos de universo femenino. Presupone su homologación con el hombre. Presupone también la igualdad de posibilidades para todos. Otra mitología de la sociedad burguesa.

La obra deja en suspenso esta última expectativa. Con todo, sugiere el modelo que sintetiza los sueños de Esther. Se trata de un modelo que se hallaba bien a mano en la escena política argentina de la época: el ideal encarnado por Eva Perón.

La vigorización del proyecto político, el cual se encuentra en estrecha vinculación con el estudio y la futura profesión es registrado hacia el final del diario. Es el momento en que esas páginas parecen exudar sangre:

"Pues bien lo expresó el diputado por Matanzas que habló en la reunión del domingo, 'ya no se puede negar la existencia de una fuerza nueva, la oligarquía verá las necesidades del obrero aunque éste tenga que abrile de un machetazo el cráneo y escribírselo en el seso con los dedos; y la tinta será su misma sangre oligarca!' Palabras brutales

pero necesarias que repudié cuando recién las oí, antes de recapacitar!" (18).

Y el diario de Esther, después de explicitar el ' proyecto personal, se cierra con un fragmento que parece ' arrancado de un discurso de Eva Perón:

"Porque el trabajo es santo, y el trabajador es ' así santificado, su sudor lo baña con la gracia divina. Se suda con una pala y también se puede sudar de otro modo, con el torno o extrayendo muelas, y desinfectando caries, y más aún, operando atacados de peritonitis, o meningitis o accidentes del tráfico callejero, en pocas palabras: administrando medicinas y cuidados a mi pueblo, mi pueblo querido, que quiero que quepa todo en mis brazos, los brazos de su doctorcita" (19).

Y la identificación trasciende aquí el empleo del diminutivo (doctorcita/Evita). Es el propio compás de esa ' escritura que se encuentra marcado por el discurso político tal como presentado desde el palco de la Casa Rosada por la "Madre de los Descamisados" al público concentrado en Plaza de Mayo.

Eva Perón fue la mujer que protagonizó los sueños de millares de mujeres argentinas. Esa humilde muchacha de una pequeña localidad (Los Toldos) de la provincia de Buenos Aires encarnó, durante su vida, diversos papeles. Primero ' como actriz de ínfima categoría. Más tarde, convertida en una mujer de acción política, encabeza un movimiento que rescata a Perón de la cárcel y lo lleva a la casa de gobierno ' como presidente de la república. Luego esposa de Juan Domingo Perón. Pasaría a ser llamada la Señora Presidenta, la Madre Espiritual de la Nación, Santa Evita ... La sociedad ' privilegia a una entre millares, lo que le posibilita continuar generando la ilusión de la validez del sueño.

En fin, Eva Perón sintetiza los sueños (el amor,

el poder) de Esther. La obra calla sobre la prosecución de su segundo proyecto. Con todo, calla a medias. Y el procedimiento que alude al fracaso de esa palabra que se esboza lo constituye la disminución. Pues el registro de lo cotidiano de la adolescente en ese "barátó cūādemó! de almacén ... con alguna que otra gota de grasa" (20), cuya pretensión autobiográfica apela al objeto que remeda (La Razón de mi Vida, de Eva Perón), parece tornar obvio el final. De manera paralela, proliferan en el texto otras metamorfosis. Los balcones de la Casa Rosada, en las ventanas de una confitería de moda: Adlon. La estruendosa defensa que Evita emprendiera del entonces Coronel Perón, en silenciosa apolo-gía de un humilde director de escuela ("Yo hubiera gritado, queremos a nuestro director!"⁽²¹⁾). Esther no grita, sino que hubiera gritado, una frase en la que resuena otra, bastante conocida ("La vida por Perón") que retumbó en Buenos Aires durante aquellos idus.

Claro que, en este último episodio el registro introducido por el flujo libre y espontáneo de la lengua coloquial vuelve a abatir el clisé: Esther no quiere que el Director sea apartado de su cargo por la sencilla razón de que de él depende la renovación de su beca. Se trata de una relación de interés.

Si el ideal de Esther es el de la samaritana que lo da todo con abnegado despojamiento individual. Si constituyé ése uno más, entre los papeles protagonizados por Eva Perón, a través del asistencialismo promovido, justamente, a través de la "Fundación Eva Perón". En realidad, Esther todo lo espera del otro. De Toto, el frustrado encuentro con Héctor. De Héctor, dinero. Del director, la renovación de la beca. Del gobierno, justicia social, encarnada en el subsidio a los mutilados que recibe el padre. En el centro, la dádiva. Y la dádiva constituye las migajas del pacto social.

En este sentido, Esther encarna a toda una clase social. El papel protagónico se reduce a una ilusión, durante una época determinada de la historia argentina. Y tal vez lo más patético en toda esa ilusoriedad sea el hecho de que la adolescente no consiga ni siquiera ser protagonista de su propio discurso. Pues, a pesar de que Esther sea formalmente el sujeto del discurso, en realidad no lo es. Ella no narra, es narrada por una escritura que le es propia y ajena, a la vez. Hecho como está, ese discurso a partir de una forma ya pronta de la lengua, el clisé, acaba por reducirlo de manera paralela a la reducción de su "sujeto" con respecto al modelo.

Pues, bien mirado, ese modelo también constituye una versión reducida de otros modelos. Protagonista de radionovelas, primero, de filmes nacionales, más tarde, Evita acaba por protagonizar el papel de primera dama argentina. Mas no hace más que emular, tanto en la vida política como artística, a otras primeras figuras de la escena internacional.

Del mismo modo que el arrivista, figura central de la literatura del siglo XIX, Eva Perón sube por su capacidad de adaptarse a lo nuevo pero sin perder del todo el atraso de su origen. Y la llave del atraso está en la imitación. Por eso, la personalidad producida de Eva Perón se viste con el look de las divas hollywoodianas, con la majestad de la nobleza europea y, a veces, con la austeridad y abnegación de la mujer espartana. Fragmentos. Como fragmentos de Génova, de Londres, de París, de Nueva York visten la vanidad de la ciudad de Buenos Aires. "La Reina del Plata". Aunque, tanto en un caso como en el otro, ese fragmento se halle oculto bajo la apariencia de una totalidad glamourizada. Entre los ropajes de ese glamour, no deja de entreverse un cuerpo mutilado.

A estas situaciones simétricas que apuntan, en su bovarismo, hacia la versión tercermundista del capitalismo¹ avanzado, la obra literaria contrapone un discurso en ruínas, (des)construido, como está, por esas formas prontas de la lengua que son, a la vez, imitación y fragmento. Al ideal de grandeza, una pequeñez distorsionada por múltiples espejos deformantes. Y, si el discurso político solicita un público, queda, desde este punto de vista, relativizado el propio sígilo que Esther intenta imprimir a su diario. Como Eva Perón, Esther se encuentra actuando para un público. Por eso, si bien la "mano" del discurso reproduce, mediante el cli-sé, una superficie "inflada", por otro lado, al carácter de inagotable espectáculo que asumió la política durante una época determinada, responde la contramano del discurso proponiendo a la lectura una superficie textual desestetizada.

3. Dale, campeón...

Con raras excepciones, los personajes femeninos puiguiños se encuentran mejor explorados que los personajes masculinos. Esto parece deberse al hecho de que existe una mayor proximidad, por parte del autor implícito, con el universo femenino. Con todo, no puede faltar, aquí, la vinculación del personaje masculino con el sueño. Para eso, se escoge, por considerarlo oportuno, a la pareja imaginaria de Esther: Héctor.

A primera vista, existe en esa pareja unilateralmente imaginaria lo que podría denominarse "incompatibilidad de sueños". Pues, contra lo que podría suponerse, el ideal que Héctor tiene en mira no está conformado por Juan Domingo Perón. Ni por Karl Marx ("... y ni una vez fui al bar con el profe de Química, me va a cagar que no le di bola de leer "

los libracos de Echeverría y 'El capital' ,de las siete a ' las ocho metido a discutir en un bar"; "...que no hay nada' mejor que el proletariado, la fuerza viva del país y el olor a chivo de las siervas que la puta que las parió en Buenos Aires sin un mango te tenés que cargar con lo que venga..." (22). Ni los grandes maestros de la literatura ("... y (la Nata) me dio 'El idiota' y no aguanté más de diez páginas' de leer nombres y más nombres que siempre parecían distintos y eran los mismos, más nombres que una guía telefónica" (23)). Ni los grandes genios musicales ("...la peña de los boludos con victrola a escuchar música clásica" (24)). Ni los astros cinematográficos. Esa es la parte de sueño que le toca soñar a otros personajes de la novela. Porque el sueño de Héctor se encuentra conformado por las luminarias del fútbol argentino de la década del cincuenta. Posiblemente por Ángel Labruna. Por eso, en su monólogo interior (capítulo IX), Héctor se ve glorificado como el goleador en el clásico de los clásicos: River Plate vs. Boca Juniors.

"(...) y River señores está peligrando, señores , que Boca Juniors al son de miles de pesos moneda nacional que ofrece a Moreno, el ala-media Labruna y win de wines Loustau trata de quitar al equipo millonario sus tres luminarias en una maniobra sin precedentes en la historia del fútbol argentino, pero el trío no se mueve, señores radioyentes y espectadores de este encuentro sensacional en la bombonera boquense, con los hinchas del equipo millonario fuertemente alarmados por la repentina enfermedad del centrojé, sustituido a último momento por un jugador desconocido para el público y descubierta esta mañana en un potrero de la capital, sin experiencia profesional salvo pocas apariciones ante el público de un torneo infantil ... y es él, es él, es él que entra en la cancha seguro de la victoria, con la esperanza invencible de sus escasos diecisiete abriles, y ya empieza el partido, y la pelota pasa al campo millonario, está en peligro el arco de River Plate, y sí, señores, a apenas dos minutos de iniciado el primer tiempo ... ,gool de Boca! ,Gooooool de Boca Juniors, braman las tribunas locales! Y se reinician las jugadas con la pelota siempre en el campo contrario, y sí, señores, a apenas cuatro minutos de iniciado el segundo tiempo ,gool de Boca Juniors, señores!cín

co a cero se lee el marcador de este clásico ya evidentemente perdido por el equipo de Núñez ... Pero ¿qué ocurre? en violenta jugada Moreno pasa a Labruna, Labruna pasa a Loustau y Loustau pierde la pelota una enésima vez, ignorando la presencia del nuevo centrojé, quien ahora por primera vez en posesión de la pelota la pasa a Moreno, Moreno la devuelve al centrojé quien gambetea brillantemente al zaguero boquense y ¡gool de River Plate! gol del centrojé nuevo en una de las jugadas relámpago más emocionantes de la temporada y ya Labruna toma nuevamente la pelota, la pasa a Loustau, Loustau pasa hábilmente al centrojé y ¡gool, goool de River Plate! que ya empatan los dos equipos rivales, y estamos sobre la hora: en estos dos últimos minutos todo puede pasar ... todo puede pasar en este campo dominado por el cuarteto más brillante de la historia del fútbol argentino ... pero un jugador ha caído, Moreno ha caído lesionado, y ahora son sólo diez hombres cubiertos de polvo y sudor los del equipo millonario: ¿peligrará nuevamente el marcador? pero no, no señores, en brillante jugada, gambeteando a la entera delantera boquense se acerca al arco y ¡gol! gol de palomita brillantemente marcado por la revelación de todos los tiempos ... el centrojé jamás igualado en los anales del fútbol argentino! y seis a cinco gana el equipo, son seis goles, seis" (25).

En las alas del sueño, Héctor pasa de la condición de oscuro jugador desconocido a la de "centrojé jamás igualado en los anales del fútbol argentino". (La expresión transpira la risa del autor implícito en el jajá de la cacofonía). El brillo que otorga la fama ("gambetea brillantemente"; hace una "brillante jugada" que culmina en un gol "brillantemente marcado" contiene también otros brillos. El brillo de la plata que otorga la fama.

Ese otro brillo se encuentra plasmado en el propio nombre del equipo (River Plate), objeto de la predilección de Héctor. Y en el otro, más popular, de "Los Millonarios". Las contiendas que abrían paso al conquistador español, por el río homónimo, en busca de las rutas que lo llevarían a los metales preciosos, se reactualizan, domingo tras domingo, en el campo de juego. En este sentido, el triunfo de Ri

ver Plate sobre Boca Juniors - el clásico de los clásicos- puede ser entendido como la pobreza, inherente a la Boca, abatida por la riqueza. Fugazmente, Héctor obtiene fama y riqueza.

Se trata de una riqueza varias veces degradada. Del mismo modo en que el heroísmo español, reactualizado en el fútbol, es un heroísmo ya contaminado por esa búsqueda del "vil metal" que es la plata, así Héctor disminuye aún más la aspiración en el anhelo de esa otra plata que, en español americano, pasa a designar al dinero.

Con todo, el propio uso del clisé, que reproduce la jerga y el tono empleado por los comentaristas deportivos, descubre, en su ociedad, la banalidad del sueño. En realidad, Héctor ansía fama y dinero para descontarle a la vida sus malas jugadas. La muerte de la madre primero. El hecho de haber tenido que abandonar Vallejos en vísperas de un torneo infantil en el que deseaba participar. Y sobre todo, la "traición" de Mita, su segunda madre, quien, pensando en el "propio bien del muchacho", lo arranca de Vallejos y lo envía a estudiar a Buenos Aires. Allí, lo esperan la humedad de un cuarto de pensión que debe compartir con el padre y el tedio del colegio. Esa otra "realidad", que se contrapone al sueño, penetra por el flujo libre de la lengua coloquial:

"... y la sonata esa de Beethoven que no sé que tiene que me tiraría en un rincón y no me levanto más, que es más triste que la puta que lo parió, y no me levanto más del diván roto de la pensión al que se tira lo tienen que levantar con una grúa, el pobre tipo se queda hundido entre los resortes, pero quién sabe si el tipo lo que quiere es quedarse hundido ahí, así no le tiene que ver la cara a los demás, a esa manga de hijos de puta..." (26)

Como el héroe romántico, Héctor está contra el mundo. Comparte con Rastignac el estiércol de una sórdida pensión ("... un fideo nadando en la sopa, zapallitos rellenos con relleno de zapallitos y un generoso toque de aserrín, el morfi fantasmagóricamente fantástico de la pensión y ni un mango para toda la tarde"⁽²⁷⁾). Sin embargo, inexiste en él el emprendimiento de la lucha romántica contra el mundo. Cuando, como el propio personaje manifiesta, se le viene "la resaca al alma", de alguna manera experimenta la sensación de encontrarse abatido de antemano por un mundo en el que se encuentra lanzado. Por eso, aunque manifieste "el que tiene pierna, tiene pierna" (28), se abstiene de desafiarlo. Existe también un Vautrin venido a menos en esa pensión porteña. Esta vez, el demonio instigador se encuentra encarnado por el homosexual que ocupa el cuarto vecino, de dudosa higiene, en la pensión. Incita a Héctor pero no lo seduce. El objetivo: la sexualidad.

Y la sexualidad constituye un instrumento de crítica al otro en un traslúcido pastiche del preámbulo de la constitución nacional, de slogans políticos del pasado histórico argentino y de canciones patrióticas:

"Y el profesor de Química que no me haga una indirecta más de que el pueblo ignorante que no tiene conciencia política es la ruina de la Argentina y viva la Santa Federación y los boludos unitarios del Río de la Plata, reunidos en solemne paja el sábado a la noche después de la peña porque el domingo pueden descansar, y hasta el sábado cierre obligatorio de braguetas y boludos!!! yo sí tengo ganas de hacerme una paja me la hago, así sea lunes a la mañana, pero va a ser difícil mientras quede la última sierva guerrera sobre la superficie de la tierra" (29)

La historia es cuestionada implícitamente a través de la sexualidad. El discurso de Héctor presenta la contra-

partida sexual del heroísmo. En última instancia, cuestiona el mito de la independencia de los habitantes de esas Provincias Unidas del Río de la Plata que, servilmente, adulan al nuevo conquistador, como el nombre del equipo (River Plate), objeto de las predilecciones de Héctor, parece indicarlo. Las teorías libertadoras del "profe de Química" tampoco parecen seducir a Héctor. En la óptica de la obra, independencia y libertad pasan por la liberación sexual.

Con todo, el propio abismo que separa la realidad del sueño llevan a Héctor a disputar otros torneos. Su resentimiento se canaliza, justamente, a través de las relaciones sexuales. Su contendor es, esta vez, cualquier muchacha que se le ponga a tiro. Como ilusoriamente hace en el fútbol, gambetea los obstáculos, las marca de cerca y acaba abatiéndolas. La estrategia la delinean los puntos neurálgicos establecidos por el Kama Sutra, que su vecino de cuarto le ha recomendado. De este modo, colecciona hímenes que, con precisión matemática, contabiliza ("Y dos virgos más este año, la Rulo y la Mari, para la colección de un servidor, torpedero de profesión" ⁽³⁰⁾). La hibridez de los planos del discurso de Héctor, el cual no deja de revestir cierta comi- cidad, no apaga el hecho de que, desde su perspectiva, la mujer se transforma en el objeto de punición con que le cobra a la vida su mezquindad.

4. Traición y silencio

El silencio se encuentra estrechamente vinculado, en la producción de Manuel Puig, con el vacío. Como se sabe el vacío constituye en las artes plásticas lo que el silencio en las artes gráficas. Un horror que asecha al creador,

y con el cual éste, inevitablemente, debe enfrentarse. Pero, además - y especialmente en el arte contemporánea - un instrumento de expresión de una realidad que la obra, de esta manera, internaliza. El silencio es el vacío instalado en la "voz". De ahí que sea íntima, indisoluble, la vinculación del silencio con el vacío.

A veces, de acuerdo con esa interpermutabilidad de recursos, propia de las artes de nuestro tiempo, Manuel Puig procede a aprovechar expresivamente el aspecto visual de la página en blanco. Tal es el caso del "diálogo" sostenido entre Choli y Mita en el capítulo quinto de La traición de Rita Hayworth. Las dos antiguas amigas se reencuentran en Coronel Vallejos, algún tiempo más tarde de que la primera haya marchado a residir a Buenos Aires. Lo que llama la atención es que no sea éste un diálogo reproducido convencionalmente, sino que el lector se vea inducido por el texto a descodificar, en el discurso de Choli, las intervenciones de Mita. El espacio que la obra atribuye a esas intervenciones se encuentra en blanco.

A primera vista, el texto coloca a su receptor en una situación semejante a la de quien escucha una comunicación telefónica desde un solo lado de la línea y, en una voz, oye resonar dos voces. Con todo, el recurso trasciende lo que, en su superficie, pueda tener de juego de ingenio. En realidad, el vacío gráfico - como se verá - está connotando el silencio de Mita. No un silencio circunstancial, sino un silencio que compromete el ser.

Fues, el silencio, connotado en este pasaje por el vacío gráfico, se instala hasta tal punto en los diferentes niveles del discurso, que acaba por apuntar hacia un sujeto enmudecido. Hacia un sujeto que, despojado, vaciado de voz,

esto es, de un rasgo típicamente humano, acaba por desvendar el rostro esfumado de un no sujeto.

4.1 De la traición silenciosa

La sucesión de textos de disposición, en apariencia, arbitraria con que el lector se enfrenta en La traición de Rita Hayworth encuentran un posible principio estructurador en el suspenso. Claro que, a medida que avanza la experiencia de lectura, otro foco de interés (la vinculación del personaje con el sueño) acaba por absorber al primero. Con todo, no se trata de niveles diferentes de la obra sino de planos complementarios.

Comencemos por el plano del suspenso. Los diversos textos que componen la novela respetan una secuencia cronológica lineal. Comienzan en 1933 ("En casa de Mita, La Plata) y acaban en 1948 ("Cuaderno de Pensamientos de Herminia) con el penúltimo capítulo de la obra. La excepción está en el dislocamiento a que ha sido sometida una carta que Berto, marido de Mita, le escribe a su hermano en 1933. El contenido de esa carta queda relegado al último capítulo de la obra. Se hace necesario, entonces, proceder a la lectura completa de la novela para desvendar ciertos misterios. Sobre todo, el misterio que encierra un diálogo entre sirvientas (capítulo segundo) que se concentra en cierta conversación mantenida entre Mita y su hermana Adela, testimoniada por Berto y que ha dejado profundamente herido al hombre. En el final del camino de lectura, se toma conocimiento de cuál fue la traición de Rita/Mita Hayworth que da título a la novela.

Ahora bien. La palabra traición se vincula, vía de

regla, cuando del universo femenino se trata, con infidelidad. Y dentro del ámbito convencional del casamiento, con adulterio. La propia literatura suministra su horma, en el siglo XIX, en la figura de Madame Bovary. Tanto Emma como Mita huyen de la asfixia provinciana, procurando alimento con qué nutrir lo imaginario a partir de expresiones culturales desgastadas. ¿Por qué no sumar uno más a este eslabón sugeridor de identidad entre ambos personajes? También artes traiciones cargan las notas empalagosas de tangos y boleros. Por fin, las propias películas producidas por Hollywood, que Mita ve todas las tardes, en compañía de su hijito Toto, en la única sala cinematográfica de Vallejos, proliferan en traiciones. En este sentido, la novela interpone el obstáculo de una pista falsa. Uno de los monólogos de Toto (capítulo V) tematiza las "traiciones" de Rita Hayworth:

"Rita Hayworth en "Sangre y arena" canta en castellano y a papá le gustó (...) y salíamos del cine caminando y papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también, a papá le gusta cuando le decía "toro, toro" a Tyrone Power, él arrodillado como un bobo y ella de ropa transparente que se le veía el corpiño, y se le acercaba para jugar al toro, pero se reía de él, que al final lo deja y a veces pone cara de mala, es una artista linda que hace traiciones (...)" "(...) y estaba la maestra con el guardapolvo apretado de cinturita de corsé de 'Lo que el viento se llevó' y los tacones en puntas de pies y los rulos y la cara linda de las bailarinas que bailan en fila, no la cara traicionera de Rita Hayworth: papá dice que es la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. en letras grandes, le dibujo de fondo un peinetón y algunas castañuelas. Pero en "Sangre y arena" traiciona al muchacho bueno" (31).

Si bien la novela establece constantemente sus parámetros, la exacta medida de la distancia que separa a Mita de Rita está dada en la revelación que se produce en el último capítulo de la novela. En un pasaje de la carta que Berto escribe a su hermano, se lee:

"No se lo he contado a nadie y quería que nadie se enterara, pero antes de volver Adela de La Plata ocurrió algo que me hirió mucho. Ella se fue un martes y el domingo anterior, a la tarde, me había ido a jugar a la pelota en el frontón del club y cuando volví Mita estaba hablando con Adela, las dos tiradas en la cama, y se me ocurrió escuchar lo que estaban hablando. Yo me acerqué despacio hasta la ventana que da al patio para espiar si están durmiendo y no despertaras, pero estaban hablando. Adela le decía a Mita que hacía mal en darme el sueldo de ella, ¿me entendés? le decía que era plata que se ganaba ella misma y que no tenía por qué darme todo, al máximo la mitad, para los gastos de la casa. Fijate qué hija de puta. Vos sabés que antes que las cosas anduvieran mal yo hacía que Mita le mandara todos los meses a la madre todo lo que quisiera del sueldo, pero no tengo la culpa si todo se me pone en contra, y últimamente me ha dado el sueldo íntegro.

Vos dirás que yo hago mal en darle importancia a lo que dice la tilinga esa, pero Mita la tendría que haber parado en seco y mandarla a la mierda, y no le dijo nada y no le dijo nada y casi le daba la razón. Yo no le dije a Mita que escuché, pero no le voy a dar el gusto de pedir explicaciones. Adela también le decía que yo no le tendría que haber dado tres pesos a la monja que vino esta mañana pidiendo para los pobres, es una hija de puta que no cree en Dios ni en un carajo. Yo no creo que me haya equivocado, Mita es la mujer más sensata y con la cabeza mejor puesta que he conocido en mi vida, pero tendría que haberle contestado otra cosa a esa hiena que tiene por hermana. ¿Vos crees que Mita es lo mejor que pueda haber?" (32).

A la luz de esta revelación adquiere su definitivo significado irónico el título de la obra. Pues, la traición de Mita fue el silencio.

§

La traición puede ser ubicada, junto con la venganza, entre los grandes topoi de la literatura del romanticismo. Traición, ahí, siempre acarrea venganza. Y la venganza individual, además de formar parte privilegiada de la

ética de la burguesía, cuya expresión cultural más relevante fue, en el siglo XIX, la novela, suministra al escritor un impecable salvoconducto literario para explorar su objeto de interés. Pues, como observa Antonio Candido (33), "esa verdadera cacería a caballo que es una venganza en gran estilo" posibilita, al escritor circular, junto con el vengador, por los diferentes estratos sociales presentados a la manera de grandes frisos.

En el plano analizado, el universo narrativo puigiano parece sugerir la degradación del tema en la novela de espionaje. Berto espía la traición y, en este sentido, le cabería el papel de brazo vengador de la sociedad. (Como a Glenn Ford en "Gilda", filme en que Rita Hayworth también comete una de sus habituales "traiciones" y que, sintomáticamente, transcurre en Buenos Aires). La obra parecería destinar a su lector también la función de espía. Al final de cuentas éste espía, junto con Berto, la intimidad de Mita al constituir el receptor único de una carta que - se sabe - el hombre acaba por no enviar a su hermano. El lector espía también otros textos que componen la novela (monólogos interiores, diálogos íntimos, cuadernos de pensamientos, redacciones escolares). Espía también la "voz" de Mita, en esa especie de conversación telefónica oída unilateralmente, que es el "diálogo" que ésta sostiene con su amiga Choli. Pero quien espía queda en la superficie de las cosas.

4.2 Los traidores traicionados

En realidad, si la traición rebota por todas partes en la producción de Manuel Puig, inexiste espacio para el personaje vengador. Y cuando lo hay - es el caso de la

venganza de que Celina hace objeto a Nené en Boquitas pintadas - él propio es víctima de una equivocación. La verdad es que, en la obra de Manuel Puig, todos los personajes traicionan y son traicionados. Traicionan las expectativas que los otros han generado a su respecto y son traicionados porque ellos mismos no satisfacen las expectativas del otro. En la raíz, los mitos sociales, distribuyendo papeles predeterminados. Esos papeles parecerían garantizar la felicidad.

Mas, al parecer, el único espacio de concretización de la felicidad en la novela, lo constituye la impalpabilidad del sueño. El caso paradigmático lo constituye el hijo de Mita y Berto: Toto.

Motivado por el constante regodeo del cine hollywoodiano de una época determinada en los grandes primeros planos de los rostros de artistas, Toto encuadra los rostros de las personas con las cuales convive. El cine le suministra criterios de valor. De este modo, la Hermana Clara tiene "la cara buena de Olivia de Havilland" (34); Raúl García "en la cara no tiene carne de fuerza, tiene carne de bueno que muere en la guerra" (35); y Lalo "cara blanca de artista, de la película en serie del que se escapa del reformatorio que es bueno pero en un momento de rabia le da un cuchillazo al policia" (36). El bien y el mal ocupan su lugar en la escena de Vallejos de acuerdo con la mayor o menor proximidad de las personas con el modelo cinematográfico admirado. Este hecho configurará una relación problemática con el padre.

La obra informa que Berto, el padre de Toto, anda excesivamente malhumorado, desprolijo en su apariencia personal y que no le va muy bien en los negocios. Como contrapartida, el niño admira al tío de Alicita, una compañerita de grado, el que tiene cara buena, "de artista", a lo Robert

Taylor. Toto los compara. Compara la vestimenta ("... siempre está vestido con un traje bueno que papá no se pone"⁽³⁷⁾). Compara la relación padre-hijo ("Que el nenito recién nacido cuando aprenda a hablar le va a dar un beso y le va a decir: 'te quiero mucho papá y no lo pinchará con la barba al nenito? No, porque no, que se afeita siempre"⁽³⁸⁾). Compara el tipo de actividad e, implícitamente, el brillo del dinero con su carencia ("está detrás de los barrotes que brillan de oro, el piso que brilla de mármol, la cara brilla de afeitada. Papá tiene la cara que pincha porque está nervioso, en el negocio que están las bordalesas sucias con chorreadas violetas de vino y siempre con el poncho del tío Perico que murió"⁽³⁹⁾). El "brillo" eclipsa a Berto. Le confiere tonalidades cenicientas. De ahí que, la pantalla del sueño heroico, en el monólogo interior de Toto, al primero haciéndolo protagonizar un filme junto a Luisa Rainer. Y que acabe, en la segunda versión "mejorada" en lo imaginario, asumiendo el papel de padre adoptivo, mientras Berto es dislocado, reducido, a padrastro:

"Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa que se van a casar y lo van a llevar a vivir con ellos. Y corre y lo abraza y le da un beso fuerte en los cachetes al hombre, que tiene esa cara linda de bueno bien afeitado, bien peinado con gomina y le dice 'no voy más con mi padrastro!' y el chico se da vuelta para decirle a Luisa Rainer que va a ir a vivir a una cabaña en el bosque nevado y ve que Luisa Rainer tiene los ojos llenos de lágrimas: es que el tío de Alicita se ha ido, y ya no vuelve más, porque ahora la tía de Alicita tuvo un nene y él no puede ir más a lo de Luisa Rainer después del Banco porque es casado. Y ya sería el final y no sé si se moriría Luisa Rainer, no importa porque si es el final ya no puede salir en la cinta, y el mandaderito llora todas las noches, bien despacito para que el padrastro nervioso no se despierte y le grite!"⁽⁴⁰⁾

El desajuste entre los seres de la realidad - en este caso, el padre - con el modelo paterno vehiculado por el

cine hollywoodiano provoca el abierto rechazo del niño con respecto a Berto y el consecuente sentimiento de desamparo' implícito en la orfandad del mandaderito con quien, sin duda, el niño se identifica en lo imaginario. Con todo, Toto' no sabe que la misma distancia que él ha establecido entre' "padre" y "padraastro" media entre el brillo del Gran Zieg - filá y ese pobre Robert Taylor, venido a menos, en su ver - sión bancaria y pampeana.

Berto ha traicionado el papel paterno esperado por Toto. Pero también Mita ha traicionado las expectativas del niño a quien le hubiera gustado tener una madre (Manita? Mi - ta?) con el sex appeal de Rita Hayworth. Pero tampoco el ni - ño ha correspondido a las expectativas familiares. De ahí' que, el movimiento operado en la madre coincida con el movi - miento del hijo con respecto al padre. Así como existe otro hombre que se ajusta, en la visión infantil, con el modelo' paterno esperado, existe otro muchacho que, después de fra - sada la expectativa depositada en un segundo hijo, parece' encarnar el ideal que Mita, bioquímica, ha amasado imagina - riamente en un golem:

"Sin un solo defecto, un ser perfecto era lo que los alquimistas querían. Retamas en vez de azufre en la' probeta y un rubí rojo purísimo para el color de la sangre y gotas de mercurio para el brillo de los ojos y una manza - na fresquita para el fósforo del cerebro, un ala de paloma para los buenos sentimientos y algo para la fuerza ..."(41)

Ese muchacho (se trata del sobrino Héctor) pasa a ocupar el vacío dejado, en el sentimiento, por el hijito' muerto ("... con el nenito sí que iba a estar contento Ber - to, box y fútbol desde chico, y nada de mimos, con él sí que iba a estar contento Berto, no con este flojo, con este ... gallina del Toto..."(42)). Pues Héctor sí "és una buena ton

pada a quien lo merece" y tiene "maña para no caerse de la bicicleta" y da "un pelotazo más fuerte contra el arco"(43). Toto ha traicionado el modelo de virilidad infantil esperado.

Como se ve, el personaje puigiano es, a la vez, traicionado y, si bien desconocedor de su propia traición, también traidor. Como la traición se da - según ya se dijo - a nivel de papeles predistribuidos por los mitos sociales, podría decirse que el personaje puigiano es, en ese sentido, un pésimo actor.

Si la venganza proporciona la posibilidad de que el autor presente a su lector una visión dinámica y totalizadora de la sociedad, la traición, tal como es vista en la producción de Manuel Puig, paraliza al personaje. El propio suspenso, que, como recurso, corresponde a una forma novelística tradicional, al irse diluyendo en pos del verdadero centro de interés de la novela, acaba por paralizar la acción. Tampoco hay lugar aquí para los grandes frisos sociales a la manera romántica. Pues en una fracción diminuta de la sociedad, Manuel Puig explora, en la vinculación del personaje con el sueño, la traición a la que fue sometido el cuerpo social entero.

4.3 Los sonidos del silencio

Llama la atención que, si cada personaje verbaliza en la novela su sentimiento de sentirse traicionado por el otro, inexista en Mita idéntica actitud con respecto al marido.

En este sentido, la ausencia de voz de Mita marcha de manera paralela a su adherencia al papel de mujer sumisa. Hay mucho de reconvencción en las observaciones de su amiga Choli:

"(...) Pero Mita, a Jáuregui yo no se lo hubiera permitido, que pegase un puñetazo en la mesa e hiciera llorar al chico porque insistía que te comprases esa tela que es la última moda, que siempre tenés que estar con esos vestidos de vieja, porque, perdoname, pero es ropa demasiado seria. Y antigua (...) No digo que te pongas un vestido rojo fuego o el famoso verde turquesa porque no es para tu tipo, pero lo mismo si yo hubiese estado en la mesa me ponía defender a Toto, que él lo único que quería era ver a la madre bien vestida, como una artista" ((44)).

¿Pero cuál es el carácter de esa voz que solicita la voz de Mita? En apariencia, Choli y Mita son personajes antitéticos. Una se aparta tanto del sex appeal, encarnado en la época por Rita Hayworth, como la otra intenta aproximarse al misterio de la Garbo, difundido por la cinematografía argentina en la figura de Mecha Ortiz. Se trata, con todo, de dos posibles modelos de lo femenino previamente establecidos. La vampiresa y la mujer conyugalizada (recuérdese que conyugal viene de yugo) que arrastra, silenciosa, la situación de "trabajos forzados" (otra de las posibilidades significativas del término mita⁽⁴⁵⁾) a que la ha reducido su sumisión.

Pero, como sucede en toda mala traducción, ambas mujeres al trasladar el modelo al cuerpo, traicionan el modelo. Y además traicionan al propio cuerpo que queda aprisionado en el símbolo. Sin saberlo, el personaje puiguiano es el principal traidor de su propio ser. En este sentido, la "voz" de Choli, vehículo del clisé, se torna equivalente al silencio de Mita. Como también parecen ser simétricas las estereotipadas escenas eróticas que, locuazmente y con lujo

de detalles , comenta Choli, con el silencio que flota as -
fixiante sobre la novela en lo que respecta a lo que sucede
durante esas interminables horas de siesta compartidas por
Berto y Mita.

De ahí que, a pesar de que La traición de Rita Hayworth, por su propia opción de colocar al personaje en si -
tuación dé expresarse en lenguaje coloquial, derroche ver -
borragia, ese discurso, resquebrajado, como está, por el uso
y abuso del clisé, llegue a su receptor en ruinas. Con todo,
del silencio y de la melancolía, característicos de las rui -
nas, emana un cierto sonido. Ese susurro imperceptible aca -
ba por apuntar hacia la promesa de felicidad que la Historia,
al no cumplir, traicionó. Por último, el lector es incitado,
por el juego de distancia y aproximación que la obra entabla,
a abandonar su condición de espía para sentirse también trai -
cionado.

El silencio de Mita quizás sea la expresión más pa -
tética de la traición a la que fue sometido el cuerpo social.
Por eso, también el inexistente narrador de La traición de ' Rita Hayworth calla. Sabe que la abolición de la experiencia
en la sociedad contemporánea le impide narrar. Y cuando el '
narrador apoya su pie, tardíamente, en el escenario novelís -
tico puiguiano no tiene más remedio que traicionar. Parodia
un modelo - folletinesco o policial - y la parodia constitu -
ye una forma privilegiada de traición literaria a un modelo
(46). Se trata de una traición, esta vez, consciente. Lo
abate pero no lo liquida. Con esto, reduce el discurso al '
pastiche y, con él, lo vuelve a presentar en ruinas, vacío
silencioso. Más tarde, en las últimas obras producidas por
Manuel Puig, el narrador vuelve a permanecer ensimismado en
su silencio. Y siempre, mascullando ese silencio amenazador,
el (in)existente narrador puiguiano modula su apuesta implí -
cita en la renovación social del discurso.

5. Escenas de sexo explícito

Como se sabe, las escenas de sexo constituían, en el cine norteamericano de las décadas de 30 y 40, un espacio vacío que la imaginación del espectador debía reconstruir a partir de convenciones cinematográficas estereotipadas. Simétricamente, las dos primeras novelas producidas por Manuel Puig, La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas, ambientadas hacia esa misma época, respetan la convención. En lo que atañe a las parejas adultas, el acto sexual, como sucede con las escenas truculentas de la tragedia griega, se practica fuera de la vista del público. Con todo, aquello que los reflectores que iluminan el escenario de estas novelas dislocan hacia los bastidores de la ficción real parece bajo la forma de síntomas. Sobre todo la insatisfacción que ronda por todas partes. El vacío se torna así un vacío elocuente.

La novela calla y, en su silencio, es posible leer el desajuste sexual que surge de la traición a modelos, que el personaje desconoce estar desajustados de la realidad en que vive.

Ahora bien, si existe un modelo de "bien" que, desajustado, mas superpuesto indisolublemente a la realidad, hace que ésta produzca insatisfacción, también, en ese universo excesivamente dicotomizado de las mitologías, existe un modelo de "mal". La vinculación del personaje con este modelo de "mal" se aprecia con claridad en las figuras infantiles de La traición de Rita Hayworth. Especialmente en Toto.

El concepto de mal es vehiculado, en primer térmi

no, por los cuentos infantiles; después, por ciertas narrativas bíblicas, como la del Juicio Final, tal como son presentadas en las clases de catecismo; y, por último, por el propio cine hollywoodiano. Se trata, en fin, de los infiernos artificiales. La contrapartida del sueño.

De ahí que el capítulo tercero de la obra ("Toto, 1939) se encuentre permeado de punta a punta por los miedos que merodean el universo infantil. La forma narrativa escogida, el monólogo interior del niño que cuenta por esa época con seis años, torna audibles las voces provenientes del universo adulto, que repiquetean con monótona intensidad, plasmando su bagaje de "bienintencionadas" historias de horror. Medoños fragmentos que, incrustados en el discurso infantil, arrastran hacia el niño una pintoresca fauna. De este modo, la barriga monstruosa del discurso se infla con la bruja de Blancanieves que "pincha con la nariz de pico" (47), con el "gitano malo cara de carbón con brazo peludo que roba a los chicos que están bien vestidos y se han escapado" (48), con colitas que crecen de decir mentiras ("no digas mentiras ya sabés que a los chicos que dicen mentiras les crece la cola y parecen monitos"⁽⁴⁹⁾), con orejas de burro y con maestras que pegan con el puntero en los dedos de los niños que no estudian. En fin, con las imágenes infernales que acunaron tantas infancias.

A los nueve años (capítulo V), el niño entra en contacto con imágenes no menos apavorantes. Esta vez se trata de los infiernos católicos ("La Hermana Clara no me asustó, en el primer librato eran los mandamientos y el niño Jesús y los Reyes, pero en el segundo libro empezaron con el fin del mundo"⁽⁵⁰⁾). Por fin, Hollywood suministra un universo de feroces asesinos, yacarés de amenazadoras mandíbulas, de tigres que asechan en la selva. Se trata de escenas medoñas ("bajá la vista" - recomienda mamá) aunque, al final, el bien triunfa siempre sobre el mal.

Entre todos los miedos experimentados por Totomay pronto uno se recorta como central. El miedo natural producido por la iniciación en ciertos misterios de la vida. El nacimiento, la muerte y, sobre todo, el sexo que en seguida pasa a ocupar el primer plano. Bien mirado, el miedo vinculado con la sexualidad ya se encuentra incrustado en las imágenes fálicas latentes en los relatos infantiles (brazo peludo, nariz de pico, etc). Con todo, la sexualidad conforma un delicado territorio donde el modelo brilla por su ausencia. Calla la familia. Calla la iglesia. Calla el cine hollywoodiano que, en una época, no exhibía escenas de sexo explícito. Ese silencio unido a discursos latentes acaban por paralizar al niño. Pues aquí es donde Toto corta todas las amarras que lo unen a la "realidad". Pierde pie e imaginación.

El primer contacto de Toto con los misterios del sexo se da a través de una compañerita habitual de juegos. Con picardía, Pocha le plantea una adivinanza:

"juguemos a dormir la siesta" ¿qué hacemos? juguemos a que yo estoy durmiendo en la azotea y estoy durmiendo tapada con una frazada pero sin bombachas puestas. Entonces vos sos un muchacho grande, y venís ... y me hacés una cosa" "¿qué cosa?" "ése es el juego, tenés que adivinar" (51).

Por fin, Pocha pronuncia la palabra llave que encierra la revelación: "cogía". Se trata de una palabra vacía de significado para el niño quien, con todo, se obstina en entender. Las nuevas y maliciosas explicaciones de la amiguita no hacen más que aumentar su confusión.

La hora de la siesta es un buen momento para que Toto repase la escena. La superposición temporal inherente al monólogo interior, con su montaje del antes y del después, posibilita el acceso simultáneo del lector a la escena "real"

y a un universo de insólitas correspondencias.

Así tomamos conocimiento de que Toto ha vinculado "al muchacho que se aparece en la terraza" y ¿por qué no? al propio suspenso que, por su naturaleza, generan las adivinanzas, con una película de asesinos ("Mamá bajó la vista, la cinta de asesinos es impresionante y uno entra en una pieza oscura y detrás de la puerta está el asesino y con mamá bajamos la vista porque es una cinta de miedo"⁽⁵²⁾). Toto intuye que en ese material, objeto del juego, existe algo de transgresión ("es una cosa mala que no se puede hacer porque si una chica lo hace está perdida, terminada para siempre"⁽⁵³⁾). Este hecho (la transgresión), condimentado con algunos datos adicionales deflagran otra correspondencia. Esta vez con un filme sobre la vida subacuática ("y antes de la cinta larga una vez dieron una cinta corta del fondo del mar y mamá bajó la vista porque hay una planta que se mueve en el agua clarita del fondo del mar y tiene todos los pelos que flotan como serpentinas pero ¡bajá la vista!" y yo miré, fui desobediente cuando se acercaban los pescaditos chiquitos de todos colores y pasaban al lado de las plantas carnívoras del fondo del mar"⁽⁵⁴⁾). En fin, la noción de mal rondando las relaciones sexuales y, además, una falsa iluminación. En la cándida imaginación infantil, las plantas carnívoras pasan ahora a denominarse "plantas de cogía". Hasta que, por fin, el lector acompaña la fantasiosa elaboración del acto sexual a la que ha procedido Toto:

"La chica que lo hace está terminada para siempre, el muchacho viene, se acerca, ve que la Pocha duerme, le levanta despacito el vestido a florcitas verdes; y la Pocha se olvidó de ponerse las bombachas! y para que no se mueva el muchacho le mete el pito en el agujerito de la cola y le va pasando los pelos que si la Pocha se queda quieta como un pescadito los pelos del chico le van comiendo todo el traste, y después la barriga y el corazón y las orejas poco

a poco se la come toda. La cadenita de oro, los moños del pelo, los zapatos y las medias, el vestido a florcitas verdes y la camiseta quedan tirados en el suelo sin nada adentro. La Pocha está perdida, está terminada para siempre, no se ve nunca más. El otro vestidito a florcitas azules queda colgado en el ropero" (55)

De éste, como de otros numerosos pasajes vinculados con la particular visión infantil de la sexualidad, fluye espontáneamente el humor. La propia técnica del monólogo interior que obliga al lector a una gran proximidad con el personaje acaba por sugerir un desajuste de planos, un desfase entre la cándida visión infantil (y aquí, entre otros recursos, representa un papel importante la reconstrucción de un lenguaje: "el pito", "el agujerito de la cola") y la otra visión, más realista del lector adulto. Con todo, se trata de una risa reflexiva que, si bien tiene sus puntos altos, no llega a la eclosión. Hasta que, en la recurrencia de escenas como ésta, la risa se congela. La novela induce a su lector a asumir una actitud equidistante entre la franca carcajada del padre ante uno más de los "disparates" del hijo ("ayer le vi (a Héctor) el pito cortado de tener malas costumbres, la sirvienta de enfrente le habrá hecho algo con la cuchilla"⁽⁵⁶⁾) y de la abierta decepción de la madre.

Pues, así como el globo del discurso del niño se va inflando con el aire del miedo que, sin proponérselo, le incuten las "voces" provenientes del universo adulto, del mismo modo, el silencio, cuando de sexualidad se trata, sumado a ciertos discursos latentes, hace que ésta se transforme, en la visión infantil, en un ente amenazador.

El sentimiento de desamparo de Toto se agudiza con el transcurso del tiempo novelístico. La realidad se le configura como cada vez más infernal, desfasada como está del modelo de "bien", forjado a partir del paraíso propuesto por

el cine hollywoodiano. Llenar el vacío hollywoodiano acerca de la sexualidad significaría actuar. Pero, carente de puntos de apoyo, de pie en la realidad, toda acción, emprendida por el niño, está destinada al fracaso. Entre la contemplación y la acción, Toto opta por la primera. La novela lo abandona ya adolescente, congelado, paralizado. Y bastante escéptico. Así como con una concepción extremadamente violenta de la relación sexual. Y, en su recurrencia de enfoque por parte de la narrativa puigiana, la violencia sexual constituye un instrumento privilegiado de indagación social.

Ya la tercera novela, The Buenos Aires Affair, quizás, por corresponder a la época encuadrada un cine más realista en materia de relaciones sexuales, presenta el sexo de manera explícita. De ahí que, por ese motivo, esta novela constituye la expresión más adecuada para enfocar el problema. Vayamos entonces a los protagonistas del "affaire" del título: Gladys Hebe D'Onofrio, artista plástica, y Leo Druscovich, crítico de arte.

La "Entrevista imaginaria con Harper's Bazaar" (Cap. VII) resulta ejemplo paradigmático del enfoque femenino sobre la relación amorosa. En ella, Gladys Hebe reconstruye para una reportera fantasma las circunstancias que la llevaron a conocer a Leo Druscovich, su selección como candidata argentina en la Bienal de San Pablo y, sobre todo, su relación amorosa con el crítico de arte. Si en las dos primeras novelas, la elección de la pareja, por parte de los personajes femeninos, se encuentra desajustada con las expectativas iniciales, aquí, en apariencia, sucede lo contrario. Leo parece representar el propio modelo encarnado en la tierra. Aquí, parecen haber llegado tomados de la mano amor y éxito.

En este último sentido, el discurso de la mujer se encuentra preñado de imágenes que sugieren las alturas como estado, al parecer, permanente. Por eso, el monólogo interior que precede a la entrevista culmina con un interrogante que remite a esas alturas: "¿En qué piensa la gente cuando ya tiene todo lo que quiere y no puede pedir más nada? Lo mismo que en el cielo, no piensa en nada y no duerme, descansa, aunque sería lindo pensar en algo. ¿En qué piensa la gente en el cielo? nada más que en cosas lindas!" (57). Y el cuerpo de la entrevista despliega la imagen. La mujer ha pasado a ser "una luminaria de las artes plásticas"; su "historia de amor es insuperable"; en el test de la mediocridad, aplicado por la reportera fantasma, Gladys Hebe se encuentra por encima del término medio. Todo debido a ese "zar de las artes plásticas", a ese "crítico sin par" que - ahora sí la imagen cobra todo su dinamismo expresando, de este modo el impulso inicial que ha proyectado a la mujer a esas alturas - con el solo poder de su mirada la "arranca de la tierra" y la "lleva a zonas desconocidas". En su discurso, el cuerpo de Gladys Hebe parece volatilizarse, emprender vuelo, posar en las alturas y desde ellas contemplar el mundo. Se trata, con todo, de una entrevista imaginaria.

En el encuentro amoroso, todo parece suceder "como en el cine". Para comenzar, Gladys Hebe luce, durante sus encuentros con Leo, un visual femenino calcado en los patterns presentados como eróticos por el universo del espectáculo cinematográfico. Toalla a manera de turbante en la cabeza. El misterio de la Garbo en los grandes anteojos oscuros. La más sinuosa versión argentina del modelo americano de moda en la década del 50, en el traje de pantera acuática, con el cual la mujer se aproxima a "las chicas" popularizadas por el dibujante Divito. Otros pasajes de la novela

completan ese visual. La languidez de Verónica Lake en el gran mechón cayendo sobre un ojo. La sensualidad de Elizabeth Taylor en la semidesnudez vislumbrada por debajo de un tapado de visón ... Fragmentos...

Esa especie de supermujer hollywoodiana, que Gladys Hebe pretende ser, constituye, así, la "pareja ideal" para ese superhombre argentino que es Leo "apuesto, temperamental, neurótico, misterioso" (58) tal cual fuera interpretado, hace ya varias décadas, por Rudolf Valentino y , más tarde, por Glenn Ford, en el filme que en español se denominó "Los cuatro jinetes del apocalipsis". Al final de cuentas "hombre de los sueños", Leo detenta, en lo imaginario femenino, un truculento pasado amoroso en cuya conformación el cine argentino producido a la manera hollywoodiana cede también sus imágenes, más tarde aprovechadas por el universo de la propaganda. Leo, "conduciendo el coche smart descapotado, rumbo a algún club nocturno de la ribera del Plata, la piscina refleja la orquesta" (59); Leo "baila con una modelo que logrará retenerlo por pocas horas" (60); Leo "solitario en la pampa abierta la gruesa bufanda le protege el cuello" (61); Leo "desciende de la rastrojera con un fusil de dos caños, el humo de la pipa le calienta el pecho, necesita escapar por unas horas de sus problemas cazando perdices y martinetas, tiene que matar para distraerse" (62); Leo "vuelve a la ciudad, huye con una estanciera neurótica y posesiva, la esposa de su mejor amigo". En fin, "Leo amado por demasiadas mujeres y envidiado por demasiados hombres" (63).

No ha de extrañar entonces que el propio encuentro amoroso suceda como marca el figurín: "Me acababa de lavar la cabeza, la toalla blanca anudada a modo de turbante ocultándome el cabello" (64). Y que ante la impetuosidad del

hombre, "el turbante se deshizo y cayó al suelo". En estas y otras imágenes del mismo estilo la tijera de Hollywood ' procede al corte. La sugerencia se encuentra, convencio - nalmente, conseguida.

Con todo, el relato de la mujer avanza un poco ' más. En varios pasajes de la entrevista, la mujer pone de manifiesto una concepción extremadamente dicotomizada de los papeles masculino y femenino. Dicotomía que atraviesa, ade más, toda la producción de Manuel Puig.

En uno de esos pasajes, observa Gladys Hebe: "Qué sería de nosotras si en medio de la jungla el brazo potente de él no asestara el hachazo mortífero al leopardo agazapa do" (66). La observación se encuentra calcada casi al pie de la letra en uno de los epígrafes que encabezan cada capítu lo. Se trata del capítulo segundo de la obra. Allí, Dorothy Lamour, acompañada de un ukelele, canta: "En la noche de la jungla/me asusta la oscuridad/pero con tu brazo fuerte/mi ' temor aquietarás" (67).

Del intertexto surgen las tintas más cargadas en el discurso de la mujer (brazo fuerte/brazo potente) y el agregado de la expresión "hachazo mortífero". Estas tintas más fuertes, a la luz de un comentario de la mujer sobre su relación amorosa de la víspera, acaban por rasgar el chaleco del lugar común, y por señalar el falo:

"No pude retirar la vista a tiempo y vi su falo ' tieso, a la luz del día, sus dimensiones me asustaron, pen sé en mis órganos resentidos por el ataque de la víspera, ' pensé en una lámina de mi libro de lectura de tercer o cuar to grado con dibujos de cepos, mazmorras, los instrumentos con que los españoles martirizaban a los patriotas en 1810" (68)

La idea se redondea con la identificación del falo

con un instrumento de tortura. De ahí que el discurso de Gladys Hebe configura el papel masculino como, a la vez, protector y atacante; y el papel femenino, como objeto de protección y víctima.

De manera paralela, el discurso, armado por el almidón del clisé, luce vaporoso cuando se trata de enfocar lo femenino y, como contrapartida, se pliega en aristas más vigorosas, cuando de lo masculino se trata. Mas, prisionera como está esa habla por el recurrente apelo al clisé, se torna representativa de la apropiación del deseo por parte de la ' sociedad.

Con todo, el lector sabe que Gladys Hebe jamás consiguió placer sexual pleno en sus relaciones amorosas. El lector sabe, además, y en este sentido la obra se encarga de sembrar el camino de lectura de numerosas claves psicoanalíticas sobre el carácter pasivo reprimido de la sexualidad de Leo y el carácter activo reprimido de la sexualidad de Gladys Hebe. Y esto nos lleva a otro aspecto de la cuestión.

5.1 El sádico y la bella

La novela, The Buenos Aires Affair, entabla su contrapunto con la entrevista, ya a partir de la ironía expresada por la propia coincidencia de un título. (Gladys Hebe propone "The Buenos Aires Affair" como encabezamiento de su entrevista imaginaria con Harper's Bazaar).

En lo que el affair tiene de policial, Manuel Puig ensaya la estilización de diversos exponentes del género. Después

de el policial folletinesco (capítulo I), pasando por la especie difundida por la conocida *Série Noire* (capítulo II) y los enigmáticos rompecabezas propuestos por la denominada 'novela policial clásica' (capítulos III y XII), hasta el policial de suspenso a la manera de Hitchcock. El resultado, naturalmente, lo constituye el pastiche.

Mientras tanto, se sabe (capítulo I) que Leo (crítico de arte) ha raptado a Gladys Hebe (artista plástica) de una casa veraniega localizada en Playa Blanca (Uruguay), donde la mujer se encuentra, en compañía de su madre, para reponerse de alteraciones nerviosas. La siguiente secuencia (capítulo II) registra algunas modificaciones. De la casita del litoral marítimo, la acción se traslada a un departamento en Buenos Aires. Del sobresalto de la madre ante la desaparición de su hija, narrada en un salpicón de efectos melodramáticos, a la ascéptica descripción de ese apartamento y de los personajes que allí se encuentran. Gladys Hebe amorozada e inerte en el lecho; Leo, de pie, a su lado. Los objetos, en su muda elocuencia, sugieren peligro, la frialdad con que el sádico Leo - suponemos - atacará a su víctima.

Con todo, será necesario aguardar muchas páginas para que esas figuras vuelvan a ponerse en movimiento. El texto las abandona, así, congeladas, hasta el capítulo décimo tercero y pasa a reconcentrarse en una, en apariencia, caótica sucesión de flash-backs. Porque, si bien la acción transcurre en los pocos días que van del 21 al 23 de mayo (secuestro de Gladys Hebe, aparente desbaratamiento del crimen por parte de María Ester y muerte de Leo) el grueso de la obra está volcada abiertamente hacia el pasado.

Aquí, The Buenos Aires Affair estiliza el rompecabezas característico de la novela policial de enigma, dele-

gando, no a un detective, sino al propio lector la función de sabueso. Con todo, éste se limita a organizar la información suministrada por ese material a partir de datos obvios: las fechas que encabezan capítulos y escenas.

Por eso, al retomar la obra la linealidad temporal abandonada muchas páginas atrás, el lector cuenta entre sus manos con un bagaje considerable de información. Una, sobre todo, reviste capital importancia en términos de interés policial: el asesinato de un homosexual (capítulo VI), perpetrado por Leo en su juventud. Con esto, el lector se halla en condiciones de calificar o de descalificar el resultado de la indagación policial. Esta corre de manera subterránea en el texto, entre los días 8 de mayo (primera denuncia de María Ester, depositaria de algunas confidencias de Leo, si bien mal decodificadas) y 20 de mayo (Leo presenta testimonio en la jefatura de policía). Mas, desorientada por algunas pistas falsas que Leo ha proporcionado a María Ester, la policía cree que éste ha matado a su ex mujer y, al constatarla viva, abandona el caso.

El enigma ha quedado sin resolución, mas el lector conoce perfectamente la identidad del asesino. Esta información le permite a Manuel Puig hacer abandono de moldes en apariencia mal cortados de la novela problema, la cual 'apoya siempre el misterio en la falta de información y ensayar, ahora, una novela policial de corte más moderno. El suspenso, abandonado junto con la linealidad temporal, hará nuevamente su aparición en el escenario novelístico.

El fracaso de la pesquisa policial atiza las expectativas. El asesino anda suelto y lo suponemos encorajado por la incompetencia policial. La escena del crimen se torna inminente. Una "mala" dosificación del suspenso, moti

vada por la insistencia del texto en anticipar información, pone también por tierra las prescripciones más caras a la especie policial en que nuestra obra pretende, ahora inscribirse. El narrador desenmascara, de un plumazo, las intenciones de Leo en el umbral de acceso al capítulo décimo tercero:

"Por entonces sus (de Leo) razonamientos, en términos resumidos, eran los siguientes: si María Ester Vila llegaba al lugar en que el crimen estaba por cometerse -era él quien iba a matar a una mujer- y lo desbarataba -aparentemente- con su presencia imprevista, ella no dudaría más de la intención que él tenía de matar a una mujer, impidiendo de este modo el asesinato de una mujer a manos de él, María Ester Vila terminaría por convencerse de que el crimen del baldío había sido de la misma índole" (69)

¿Segundo fracaso consecutivo en el tratamiento de una subespecie literaria? Naturalmente que no. Se trata de una traición expresiva. Como traición expresiva constituye también - como más adelante se verá - la práctica del pastiche policialesco que coloca lo que el "affair" tiene de policial por debajo de las consideradas "joyitas del género" (70). Fingiendo sucesivos fracasos, Manuel Puig pone de relieve lo que verdaderamente le interesa: el aspecto sexual del affair. Pues el capítulo décimo tercero de la obra se reconcentra, justamente, en un rito sexual.

5.2 Sexo y vacío

Tal como ha sido montado por Leo, el affair policial reviste el carácter de espectáculo que solicita un espectador (María Esther). Algo parecido ocurre con el affair sexual que encuentra su punto alto en la escena que tendrá lugar en el capítulo décimo tercero de la novela.

Este capítulo se encuentra encabezado por el siguiente epígrafe:

"El general austrohúngaro: (en su garçonnière después de un baile de máscaras) ¿Champagne?

Marlene Dietrich: (extrae una pistola de entre la mostacilla del disfraz, le apunta) No

El general austrohúngaro: (de pronto dándose cuenta de que la muchacha es una espía y ha descubierto el mensaje secreto contenido en una insignificante boquilla) Supongo que el edificio estará rodeado por la policía

Marlene Dietrich: Lo siento, es mi trabajo

El general austrohúngaro: (sincero) ,Qué noche encantadora habríamos pasado si Ud. no hubiese sido una espía y yo un traidor!

Marlene Dietrich: (nostálgica y desencantada) En ese caso jamás nos habríamos conocido

(De "Fatalidad", Paramount Pictures)
(21)

A continuación, la obra presenta una escena que muestra a Gladys Hebe, narcotizada, en el departamento de Leo en Buenos Aires. Allí ha concurrido María Esther, pintora entrada en años y sería rival de Gladys Hebe en la nominación de la artista que representará a Argentina en la Bienal de San Pablo. Leo, ante María Esther, amenaza a Gladys Hebe con un revólver. María Esther, sin procurar disuadirlo verbalmente, toma el pene del hombre que se encuentra cubierto por una toalla. El pene entra en erección. Después de acariciar el pubis de María Esther, Leo penetra a Gladys Hebe.

Además, con letra negrilla se destacan las sensaciones experimentadas por cada uno de los personajes ante los actos que se van sucediendo. Claves psicoanalíticas que remiten al papel pasivo reprimido de la sexualidad de Leo y al papel activo reprimido de la sexualidad de Gladys Hebe. Claves éstas que, como es natural, encuentran sus raíces en los capítulos que, bajo la forma de enigma policial, se remontan a la infancia de los protagonistas (72).

Me interesa, aquí, establecer el intertexto entre capítulo y epígrafe. En primer término, existen simetrías obvias. Si los protagonistas del retazo filmico regresan, disfrazados, de una mascarada, el lector conoce ya a esta altura el carácter mentiroso, de disfraz, que reviste el affair policial. Si el General Austrohúngaro ha llevado a Marlene Dietrich a su garçonnière, tal condición podría atribuirse también al departamento de soltero de Leo. Y éste - como el general - es un traidor. Ha traicionado a ambas mujeres, montando un espectáculo que, necesariamente, precisa un espectador (María Esther), quien ha espiado en la intimidad de Leo.

Con todo, el erotismo que permea ambas escenas y la frase final del general austrohúngaro disloca la situación de espía a Gladys Hebe. En realidad, en lo que el affair tiene de sexual, ambas mujeres son espías de la sexualidad de Leo. Mas, como ya se ha manifestado en otra oportunidad, todo induce a pensar que espiar significa quedarse en la superficie de las cosas. En el caso del lector, incitado por el texto a asumir la postura espectadora de María Esther en la cual, en primera instancia, se espejea, significa permanecer atrapado, como ésta, en las mallas tramposas de la superficie textual.

Pues el affair sexual también constituye una mas-

carada. Un espectáculo que, presuponiendo un público extraño a sus partenaires, se propone, ante el espectador como 'verdad. Pero también lo falso se propone como verdad a la propia pareja sexual. En ese carácter exhibicionista que representa el affair sexual, la obra señala hacia la máscara, en el sentido de papel sexual, entretejada en la carne del individuo.

En este sentido, puede considerarse que Gladys Hebe asume la condición de espía de la sexualidad de Leo. Con todo, su mirada - como la de María Esther - se desliza por' sobre la superficie del papel. Y, para completar el círculo Leo también adquiere la condición de "espía" de la sexualidad de Gladys Hebe. Si - como se ha dicho - se entrecruzan' los papeles activo y pasivo. Del mismo modo, el epígrafe parece reproducir esta "inversión" fotografiando la escena que tiene lugar en el capítulo pero presentando el negativo del original fotográfico. Allí, Marlene Dietrich, en su gestual, reproduce la actitud "masculina" de empuñar el revólver y el General Austrohúngaro permanece inerte. Con todo, este hecho no borra que Marlene Dietrich y Leo Druscovich (ich=yo?) se encuentren en la situación simétrica de empuñar un revólver (el falo despegado del individuo = castración?) lo cual también tiende a identificar al hombre con lo "femenino". Del mismo modo que la única vestimenta que cubre a Leo (la toalla anudada a manera de sarong) establece sus vinculaciones con la artista - Dorothy Lamour - que lo popularizó en el cine hollywoodiano, y que no en vano se encuentra a cargo del epígrafe que encabeza el segundo capítulo de la obra.

Ese sarong encuadra, realzándolo, el falo en erección. Un falo que Gladys Hebe, en un evidente intertexto, ya mencionado, con la canción cantada por Dorothy Lamour en el epígrafe que encabeza el capítulo segundo, había identifica

do con un "hachazo mortífero", a juzgar por el "ataque sexual sufrido en la víspera". El sadismo de Leo adquiere, a la luz del carácter pasivo reprimido de su sexualidad, su razón de ser en el miedo que le inspira ver reflejada su propia pasividad en el goce pasivo de la mujer. De ahí que para impedirlo ataque a su víctima.

Si, a diferencia de La traición de Rita Hayworth, donde el acto sexual es practicado, tímidamente, entre bambalinas, The Buenos Aires Affair, más desinhibida, practica la relación erótica en escena y ante los ojos del espectador/lector. Sólo que, según todo parece sugerir, lo fundamental continúa sucediendo en la penumbra. Esta vez, en la escena montada entre las bambalinas del subconsciente de los protagonistas. Y sólo este nivel marcará, en la obra, el ritmo de una mascarada sexual que el propio personaje desconoce.

La novela no descubre el rostro del individuo por detrás de la máscara sino la máscara hecha carne en el individuo. En esto radica la diferencia entre el affair policial y el affair sexual. El carácter consciente, del primero; el carácter inconsciente, del segundo. Si una aproximación psicoanalítica del capítulo, despoja al individuo de máscara, esto es, lo desenmascara, es cierto también que, en ese despojamiento, la novela configura el espacio del sujeto como vacío. Además, la obra presenta la sexualidad en una especie de callejón sin salida. Pues, tal como es vista la sexualidad en la producción de Manuel Puig, ésta parece entablar, en la oquedad de la membrana textual, un juego de ping pong donde la imaginaria pelota rebota, intermitentemente, en papeles ("femenino" o "masculino") estereotipados. La adherencia a lo "femenino" o a lo "masculino" se transforma así en adherir a formas de lo mismo.

Con todo, los sujetos del acto amoroso permanecen ensimismados en llenar un papel. El acto sexual se transforma, de este modo, en un gesto mecánico, donde la asignación de roles - como sucede con los esquemas que rigen el funcionamiento de los engranajes de una máquina - se encuentran predeterminados. De esta forma, el sujeto queda reducido a la condición de objeto. O sea, el sujeto se deshumaniza. Su propio lenguaje acompaña, en el silencio que presuponen esas formas ya prontas, serializadas, de la lengua, esa deshumanización. En este sentido, hombre y mujer puiguanos sorte-an el espacio de la diferencia para tornarse formas de lo mismo, en la medida en que también su sexualidad queda atrapada en el círculo vicioso de la mismidad.

Sin embargo, resulta imprescindible destacar que, si bien uno y otro, al hallarse copados por esos papeles, se transforman en víctimas de la sociedad, no se borra, en las obras producidas por Manuel Puig, la concepción del personaje masculino como victimario. Se trata de una mismidad que, si bien válida, llega hasta cierto punto.

Con esa salvedad, al quedar anulado el espacio de la diferencia debido a la reificación, se apaga en esos textos el espacio correspondiente al sujeto. Dicho de otro modo, el espacio que esas obras destinan al sujeto es un espacio vacío.

Esta situación no sólo se da con el sujeto personaje, sino también con el sujeto narrador, en la producción de Manuel Puig. Pues, del mismo modo que ésta demora el enfoque del acto sexual en la escena novelística, también la entrada del narrador en esa escena es bastante tardía.

En la primera novela, La traición de Rita Hayworth

inexiste mediación de narrador. Cada personaje da un paso al frente y ensaya su habla. Da la impresión de que las cosas se cuentan solas. Ya en Bocuitas pintadas y en The Buenos Aires Affair se da una situación híbrida: presencia del narrador en algunos trechos y capítulos; ausencia en otros.

Cuando la omnisciencia se hace presente, como en el capítulo primero de The Buenos Aires Affair, por ejemplo, bajo la forma de un narrador que detenta una visión amplia de la acción novelística, la excesiva estilización de una fórmula de la novela de folletín incita a la sospecha. Se trata de un narrador ambivalente.

Su lado piadoso acompaña a la madre quien busca afanosamente a su hija, tal vez raptada en una playa desierta. Ese lado piadoso del narrador adhiere al "corazón materno". Mas la piedad en su exceso, como sucede con el exceso en el cumplimiento de un papel en lo que respecta a "lo femenino" o a "lo masculino", apunta hacia su contrario. Cobra forma un narrador cruel, inhumano, que quita una máscara que desconoce su nombre. Sugiere, así, otros sentimientos donde se conjugan la envidia, el rencor y hasta el inconfesado deseo de muerte. La conflictiva voz del narrador establece dos planos, también contradictorios, donde el discurso se repliega, realzando, por un lado, la carga de ideología que preña ese "corazón materno" y, por el otro, su aurrícula asesina.

La obra parece apuntar hacia la imposibilidad del conocimiento de la totalidad en un universo cubierto por las más diversas capas de la fantasmagoría. Por eso, a partir de aquí el modelo folletinesco de narrador es descartado. El narrador para ser fiel a lo real, debe ensayar otras formas narrativas. Con todo, cada vez que el narrador abandona una

fórmula acaba por adoptar el molde de otra. El narrador finge la actitud experta del detective que se pasea fríamente por la escena coagulada del crimen. O extrae, con mano diestra, de algún polvoriento archivo, los acontecimientos principales de la vida de los protagonistas. A veces, desaparece de la escena, se pierde bajo la convencionalidad del documento. En la autopsia médico-legal que describe el cadáver de Lec. En formularios, que los candidatos a representar a la Argentina en la Bienal de San Pablo, deben llenar. En versiones taquigráficas de conversaciones telefónicas. Otras, como sucede en la "Entrevista imaginaria con Harper's Bazaar", en cuestión, el narrador cede su voz al personaje. Con todo, la policromía se resuelve en la mismidad. Pues, en todos los casos, el sujeto-narrador queda disuelto en la rigidez de la fórmula. Y con ello, el narrador parece connotar un mundo donde, a costas de la disolución del sujeto, ejerce su imperio el objeto.

Por eso, el espacio vacío que al narrador y al acto sexual destina la primera novela de Manuel Puig adquiere, ahora, rasgos que trascienden la mera moda de una época. En el caso, la ausencia de escenas explícitas de sexo en el cine hollywoodiano. Pues el vacío de placer se halla connotado en toda la producción puigiana por el privilegio que los personajes conceden al objeto: al símbolo erótico. Y en este sentido el ojo vacío de Gladys Hebe, cubierto por un mechón a lo Verónica Lake, adquiere carácter representativo de la sexualidad. (Ni para hacer el amor la mujer se concede quitarse los anteojos oscuros). Pues, despojado de las marcas externas, el erotismo queda colgado en la percha del símbolo, en cuyo interior existe un espacio hueco. Es justamente el espacio vacío que la obra puigiana - con raros puntos de fuga - destina al placer.

Y, de esa extrema formalización que, como se ha vis

to, Manuel Puig, a veces, a través de su portavoz, el narrador, somete a diferentes expresiones del "género policial" , surge el pastiche, el cual acaba por generar una atmósfera . Allí, la problemática abordada por la série noire queda traducida en un clima inhumano que permea toda la obra, marcando el paso de la deshumanización del sujeto.

Mas, por otro lado esa atmósfera negra entabla un abierto contrapunto con otra, hecha de tonalidades rosadas, producto también del pastiche, generado por el lado piadoso del narrador. De manera que The Buenos Aires Affair es una novela que se debate en la contradicción entre la fascinación que ejerce sobre el narrador el propio acto de narrar, aun de acuerdo con los esquemas más tradicionales, y la conciencia de que el acto de narrar se ha tornado imposible en la sociedad masificada. En el centro de la encrucijada, la solución formal del pastiche. Y también un autor implícito conflictivo y conflictante que, en un juego de distancia-proximidad adhiere y se distancia de esos textos recurrentemente estigmatizados por el universo de la alta cultura.

NOTAS

- (1) La traición de Rita Hayworth. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 256.
- (2) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 243.
- (3) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 242.
- (4) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 236.
- (5) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 240.
- (6) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 250.
- (7) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 250.
- (8) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 250.
- (9) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 251.
- (10) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 236.
- (11) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 236.
- (12) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 254.
- (13) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", páginas 252-253.
- (14) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 244.
- (15) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 258.

- (16) Candido, Antonio. "Da Vingança" IN: Tese e Antitese. (La traducción al español de los fragmentos citados me pertenece).
- (17) Candido, Antonio, idem ibidem.
- (18) La traición de Rita Hayworth. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 262.
- (19) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 262.
- (20) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 254.
- (21) op. cit. Capítulo XII, "Diario de Esther", página 238.
- (22) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", páginas 178-179.
- (23) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", página 172.
- (24) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", página 184.
- (25) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", páginas 179-180.
- (26) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", página 184.
- (27) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", página 173.
- (28) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", página 184.

- (29) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", página 188.
- (30) op. cit. Capítulo IX, "Héctor, verano de 1944", página 182.
- (31) op. cit. Capítulo V, "Toto, 1942", páginas 88-89.
- (32) op. cit. Capítulo XVI, "Carta de Berto, 1933", páginas 320-321. Subrayado mío.
- (33) Candido, Antonio. "Da Vingança". IN: Tese e Antítese.
- (34) La traición de Rita Hayworth. Capítulo V, "Toto, 1942", página 85.
- (35) op. cit. Capítulo V, "Toto, 1942", página 91.
- (36) op. cit. Capítulo V, "Toto, 1942", página 75.
- (37) op. cit. Capítulo V, "Toto, 1942", página 80.
- (38) op. cit. Capítulo V, "Toto, 1942", página 80.
- (39) op. cit. Capítulo V, "Toto, 1942", página 80.
- (40) op. cit. Capítulo V, "Toto, 1942", páginas 82-83.
- (41) op. cit. Capítulo VIII, "Mita, invierno de 1943", página 149,
- (42) op. cit. Capítulo VIII, "Mita, invierno de 1943", página 159.
- (43) op. cit. Capítulo VIII, "Mita, invierno de 1943", página 149.

- (44) op. cit. Capítulo IV, "Diálogo de Choli con Mita, 1941", página 69.
- (45) La mita constituye un tributo que pagaban los indios del Perú al conquistador español, generalmente bajo la forma de trabajos forzados en las minas.
- (46) Vide: Bosi, Alfredo. "Poesia e resistência". IN O ser e o tempo da poesia, páginas 139-192.
- (47) La traición de Rita Hayworth. Capítulo III, "Toto 1939", página 34.
- (48) op. cit. Capítulo III, "Toto 1939", página 35.
- (49) op. cit. Capítulo III, "Toto 1939", página 35.
- (50) op. cit. Capítulo V, "Toto 1942", página 84.
- (51) op. cit. Capítulo III, "Toto 1939", página 43.
- (52) op. cit. Capítulo III, "Toto 1939", página 43.
- (53) op. cit. Capítulo III, "Toto 1939", página 43.
- (54) op. cit. Capítulo III, "Toto 1939", página 42.
- (55) op. cit. Capítulo III, "Toto 1939", página 43-44.
- (56) op. cit. Capítulo VII, "Delia, Verano 1943", página 138.
- (57) The Buenos Aires Affair, Capítulo VII, página 123.
- (58) op. cit. Capítulo VII, página 132.

- (59) op. cit. Capítulo VII, páginas 129-130.
- (60) op. cit. Capítulo VII, páginas 129-130.
- (61) op. cit. Capítulo VII, páginas 129-130.
- (62) op. cit. Capítulo VII, páginas 129-130.
- (63) op. cit. Capítulo VII, páginas 129-130.
- (64) op. cit. Capítulo VII, página 136.
- (65) op. cit. Capítulo VII, página 136.
- (66) op. cit. Capítulo VII, página 140.
- (67) op. cit. Capítulo II, Epígrafe, página 19.
- (68) op. cit. Capítulo VII, página 139.
- (69) op. cit. Capítulo XII, página 205.
- (70) Todorov observa que, a diferencia de la literatura tout court, la obra prima de la literatura policial es aquella sobre la cual no se tenga nada que decir. Tan a la perfección se ajustará a ciertos moldes ("Tipologías de romance policial" IN: As estructuras narrativas).
- (71) The Buenos Aires Affair, Capítulo XIII, Epígrafe, página 206.
- (72) Para una lectura psicoanalítica del capítulo décimo tercero, vinculada con otros capítulos de la obra, vide: Roberto Echevarren. "La superficie de lectura en The Buenos Aires Affair". IN : La casa de la ficción.

Capítulo tercero: INTERVALO - DISMINUCION DE LA DISTANCIA ESTETICA AUTOR-OBRA

Manuel Puig no se sienta a contemplar su creación como si ésta le fuese totalmente ajena, desde la imperturbabilidad de su cumbre. Si el autor, en la novela tradicional, delegaba su voz a un narrador olímpico que, como su héroe, se encaramaba en el lugar más alto, en la producción de Manuel Puig, esa omnisciencia queda abolida. Ya porque inexistente mediación de narrador y las cosas parecen contarse solas. Ya porque el apelo a ese tipo de narrador es tan convencional que la artificiosidad del mecanismo lo pone al desnudo.

En lo que respecta al autor implícito, de alguna manera se siente, que ha disminuido (en términos comparativos con otros escritores argentinos que han abordado universos de proporciones reducidas) la distancia estética que se para a ese autor del personaje o de esos materiales tradicionalmente considerados poco nobles para proceder a ingresar al universo literario.

En este último sentido, la literatura argentina actual no ofrece - me parece- espacio para el parangón. Existen sí coincidencias con otros escritores de la comarca. Con el brasileño Dalton Trevisan. Y, dentro del marco de lo estrictamente hispanoamericano, con Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa. Los tres incrustan en su producción literaria las piedras falsas arrancadas a los yacimientos de los mass-media.

En lo que respecta a Manuel Puig, la proximidad del escritor a esos materiales se encuentra condicionada por su propia perspectiva cultural. Y aquí la diferencia con los

hispanoamericanos es notoria. (En el caso del brasileño, no se puede establecer una opinión en este sentido pues - como se sabe - su resistencia a suministrar declaraciones es ferrea). Es cierto que el escritor cubano declaró más de una vez haber aprendido a escribir yendo al cine, como espectador de los peores filmes del circuito comercial. Y que como Manuel Puig trabajó como guionista bajo el pseudónimo de Cain. Es cierto que el peruano es explícito degustador de los productos subculturales, entre ellos los melodramas mejicanos y los enlatados de Hollywood y que, además, es autor de dos novelas (Pantaleón y las visitadoras y La tía Julia y el escribidor) que, en un cierto sentido, pueden ser consideradas herederas de la producción puigiana. Mas tanto el uno como el otro pueden ubicarse, con holgura, en la categoría de escritores intelectuales. El propio discurso de Vargas Llosa, en sus declaraciones, contiene marcas claras de un intelectualismo que él mismo, sin conseguirlo, pretende soslayar. Este hecho, sin duda, condiciona el carácter de la entrega al universo subcultural remedado en la producción. En el caso de Manuel Puig, esa entrega parece ser más intensa.

Vale la pena observar cómo tratan Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, respectivamente, la narración de un mismo filme por parte de uno de sus personajes. Es el mismo filme. Ambos escritores toman como referente el pavoroso tema de la mujer-pantera que, como se sabe, fue sometido a varias versiones cinematográficas: "Cat people" (1943), director: Jacques Tourneur; "The curse of the cat people" (1944), director: Robert Wise con la codirección de Gunther von Fritsch; y la última "The panther's mark", director: Paul Schrander, de reciente data.

En el caso de Cabrera Infante, la narración está

a cargo de Silvestre, uno de sus tristes tigres. Es éste un personaje-escritor, en cuya concepción resuenan notas autobiográficas. En el propio comienzo de la novela el lector toma conocimiento de la pasión profesada por Silvestre en relación con el cine comercial. El futuro escritor (¿Cabrerá Infante?) vendía, durante su adolescencia, los libros de su padre, de a peso, para reunir el dinero suficiente para pagar la entrada en el cine de barrio. En el cuarto monólogo de la obra, que tal vez sea escrito, Silvestre evoca su niñez, las idas al cine con su hermano y un atentado terrorista al que asiste, durante una de esas salidas. Recuerda' Silvestre:

"(...) la rica, chiquita, manejable Simone Simon' es la mujer pantera que ronda en silencio junto a la piscina de agua tibia, en el gimnasio/ginaseo, y deja su bata al borde y hace sonar las puertas vaivén con su presencia invisible y anda por entre las taquillas, donde la adivino negra y gatuna y salvaje: echando fuego por los ojos que seducen a Ken Smith y baba por la boca toda llena de colmillos' y de aliento bestial que besa a Ken Smith y en las garras' manicuradas que acarician, soban, agarran, destrozan el alma enamorada y el cuerpo en celo del pobre Ken Smith, y es una lástima, un crimen que esta ricura tenga manías tan felinas, como es una pena espantosa que la pobre niña mexicana en "El regreso de la mujer-pantera", además de ser tan' pobre tenga que salir a comprar mandados en la noche oscura y fronteriza y cuando llega a su casa casi, de regreso, después de haber caminado aterrada, sola en el mundo, por las' calles solitarias, seguidas por esos pasos mullidos que se' acercan y ella camina a prisa, más a prisa, más, se dispara corre y corre y llega a su casa corriendo y toca y toca y' toca y nadie abre, como en las pesadillas, y los pasos se' hacen una presencia negra y malvada y feroz y la fiera la' destroza ante la puerta cerrada, injustamente, y quedan las marcas atroces en la madra y la sangre pavorosa corre inocente por el quicio pobre mientras la fiera se aleja nocturna y alevosa, su negra maldad protegida por la negra noche' y el guión, y cuando llegué al cine Actualidades el 21 de' julio de 1944 había ocho o diez personas sentadas separadas, poco a poco, sin darnos cuenta, nos fuimos juntando y a la' mitad de la película éramos un ovillo de ojos botados y manos crispadas y nervios destrozados, unidos allí en las delicias del pavor falsificado del cine, igual que cuando vi'

en el Radiocine el 3 de enero de 1947 'La cosa de otro mundo', que pasó lo mismo, que era un terror diferente que sentí, que sentíamos, que sintió el grupo apelotonado en medio de la tertulia, un terror que es menos atávico, un terror 'actual casi político, que surgió desde el comienzo cuando ' los científicos y los aviadores y los espectadores, nosotros todos, tan aventureros, que tratábamos de determinar el tamaño del objeto que cayó del cielo y se enterró en el hielo y allí quedó expuesto en la pecera, en la vitrina polar, y todos nos plantamos encima, en los bordes, y vieron, vimos, vi, que era redondo, que parecía un plato que era, sí, eso: una nave del espacio exterior. Ellos!

Que bueno que ahora es afuera de día todavía."(1)

La memoria rescata, aquí, tres películas. Son éstas: "Sangre de pantera" (la primera versión del tema, producida en los estudios hollywoodianos), "El regreso de la ' mujer pantera", una de sus sucesoras, vía México, y, por último, "La cosa de otro mundo".

Lo primero que llama la atención es la extrema condensación con que Silvestre narra su juvenil experiencia cinematográfica. En poco más de media página está todo dicho. Es como si la memoria hubiera guardado flashes de los filmes. Con todo, esos flashes son significativos. Condensan ' las escenas más impactantes de esas películas, escenas, que son contadas, además, con una economía expresiva ("pasos millidos", "sangre pavorosa") de gran eficacia comunicativa.' Aquí, la excención de detalles tiende a reconstruir, más que los filmes en su totalidad, la plenitud de un sentimiento ' por éstos suscitado: el pavor. Este es el lazo de unión entre las tres narrativas. Pues si el filme original apunta , en los dos primeros casos, por ejemplo, a una duplicidad realmente apavorante de un ser que es, a la vez, una mujer y una pantera. Si el texto alude a esa duplicidad, a veces, magistralmente con imágenes tan certeras como "garras manicuradas", la narración de Silvestre presenta, también, una visión simultánea: el filme y los efectos que éste provoca en su espectador.

Esos efectos no sólo son explicitados por el propio narrador, Silvestre ("y anda entre las taquillas por don de la adivino negra y gatuna y salvaje") sino que, fundamentalmente, se encuentran sugeridos en el ritmo discursivo. Y esto se apreciará, con mayor facilidad, si se toman al pie de la letra los consejos de Cabrera Infante en la "Advertencia" a Tres tristes tigres: "...algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta" (2). Sin duda alguna, el lector quedará sin aliento al realizar una lectura oral de un texto que cuenta con un extenso período que, prácticamente, se abre y cierra con el relato.

Esa sensación de ahogo que experimentamos al intentar leer en voz alta es simétrica a la de Silvestre, quien se encuentra, realmente, apavorado. Como, también simétricamente, el obsesivo polisíndeton que recorre de punta a punta la narración, distanciando y aproximando bloques de palabras, de algún modo acaba por sugerir la aceleración y retardamiento del ritmo del corazón de Silvestre ante el espectáculo actualizado en la memoria. Se reconstruye, así, el impalpable espacio de un temor casi atávico que une, magnéticamente, a Silvestre con otros espectadores del filme. Y ¿por qué no?. Con el propio lector de Tres tristes tigres. Es cierto que éste puede muy bien no haber asistido a esos filmes. Poco importa. El lector revive, a través del empleo de los recursos de condensación y simultaneidad, más que un filme, un sentimiento. El pavor que, en un cuarto estabón extrafílmico, se articula con el terrorismo político.

Existe, con todo, una segunda arritmia discursiva que deviene de la escisión del narrador. Una escisión que surge del simple hecho de que el narrador ya no es aquel mismo Silvestre que, mediante pequeños hurtos en la biblioteca

paterna, conseguía reunir el dinero con que pagar la entrada al cine. Se trata, en primer término, de un narrador adulto que hiperboliza, en la precisión de las fechas en que había visto tal o cual película, las manías cinematográficas de la adolescencia. Y se trata, sobre todo, de un narrador culto. Este ironiza, mediante la implícita mención de unos versos quevedianos ("seré polvo, sí, mas polvo enamorado") la inminente muerte del "alma enamorada" de Ken Smith, o utiliza la palabra montaje "gimnasio/ginaseo" para la caracterización, en un alarde de economía expresiva, mediante el cultismo, del carácter de exclusividad y encierro del lugar donde vivía la rival de la mujer pantera. En fin, los diferentes planos temporales entablan su contrapunto, redimensionando, de este modo, el discurso el cual enriquece sus significaciones. Y esto nos lleva a reconsiderar lo hasta aquí expuesto.

Silvestre, adolescente, se dejaba ganar por un sentimiento de pavor ante su experiencia cinematográfica. Este sentimiento se reactualiza en la propia reactualización que Silvestre adulto procede a realizar de esa misma experiencia. En otras palabras, el pavor es una especie de lazo invisible de unión entre las dos esferas temporales de una misma persona: Silvestre.

Sólo que Silvestre, narrador, adulto y culto, reflexiona sobre esa experiencia y, con esto, se distancia de ella. Esto le permite pasar, en su narración de un filme a otro, sin mediación de punto final en una tácita alusión a la mismidad del producto con que está elaborando su narrativa. Esto le permite también connotar, por simples rasgos de estilo, el abaratamiento a que esos temas eran objeto por parte de los productores mexicanos. O aludir, mediante el empleo del nombre propio de los actores que interpretaron

los papeles (Simone Simon y Ken Smith), al sistema de fabricación de estrellas con fines comerciales. Mas le permite, sobre todo, poner en su debido lugar aquel sentimiento de pavor, apuntando hacia su fugacidad, mas sin invalidarlo. Por eso, permea el texto un tono de broma sana que diluye toda corrosión. En la cresta misma de la emoción espera, siempre, agazapado el contragolpe juguetero ("la fiera se aleja nocturna y alevosa ... protegida por la negra noche y el guión" o "éramos un ovillo de ojos botados y manos crispadas y nervios destrozados, unidos allí en las delicias del pavor falsificado del cine").

Del conjunto, surge la broma que un intelectual (¿Silvestre? ¿Cabrera Infante?) se gasta a sí mismo y de la que hace copartícipe al lector. Todo se agota en un ludismo, revelador sí, pero ludismo al fin. De la catarata verbal ~~ma~~ na el vértigo que produce el pavor. Mas éste se prolongará tan sólo hasta escasos metros afuera de la sala cinematográfica ("Que bueno que ahora es afuera de día todavía") Y con la luz del día todo pasará a recobrar su justa medida.

Llama la atención que el fragmento analizado parece desarrollar literariamente una observación realizada por Mario Vargas Llosa en una obra crítica (3):

"Una película como El último cuplé, con toda su elefantíasea estupidez, no me atrae como una araña a un entomólogo, para estudiar a través de una lupa ese fenómeno; sino porque durante la hora y media de proyección, esa telaraña es capaz de atraparme en sus hilos igual que la viuda negra en los suyos al incauto fornicador y provoca en mí una identificación, un reconocimiento semejantes al de Ema viendo en Ruen la representación de Lucie de Lamermoor (...). Simplemente, en el caso de El último cuplé, cuando desaparece la causa desaparece el efecto, viene la reflexión y, a la luz del raciocinio y de la perspectiva, la estupidez res

plandece como estricta estupidez. Pero eso ocurre - como en Corín Tellado, El derecho de nacer o Simplemente María - por que en esa obra la realidad sólo es melodramática, sólo hay mal gusto en la vida: el exclusivismo hace brotar la irrealidad!"

Es clara la diferencia de perspectiva entre estos escritores y la asumida por Manuel Puig. Recordemos su declaración (4):

"Por un lado la riqueza de imágenes de esos autores (se refiere al cine hollywoodiano de la década de 30 y 40), su belleza formal, los coloca en un plano artístico al al tísimo, pero tienen alguna cosa más y muy curiosa, y es que ese cine consigue envolver al espectador actual y le comuni ca una experiencia humana "real", auténtica. Tal vez los ' sueños de los escenógrafos, productores y estrellas y direc tores, de cuatro o cinco décadas atrás, puedan guiarnos en la comprensión de aquellos años. La imagen distorsionada ' allí está tal vez restituyéndonos la imagen "real". Pero eso puede ser sólo el reflejo de mi gusto personal!"

Esta diferencia de perspectiva, puesta de mani - fiesto en lo que es, en sí, externo a la obra, aflora, ya ' en el espacio literario, en una actitud diferente asumida ' por el autor implícito. Y vamos a la mujer pantera puiguiana.

Pero antes de todo es necesario destacar que, a ' medida que la producción de Manuel Puig va adquiriendo volu - men, las historias-clisés que, en los primeros textos de ' esa producción, se encontraban relegadas a los epígrafes y ó a algunos pantallazos dispersos en el cuerpo de las obras, ganan extensión y acaban por instalarse como un discurso ca - si autónomo. Tal es el caso de las narrativas fílmicas en ' El beso de la mujer araña o en las fantasías tejidas por Ana en Pubis angelical. En este sentido, Manuel Puig parece reg - mular la veta iniciada - y luego abandonada - en el capítu -

tulo décimo tercero de La traición de Rita Hayworth titulado: "Concurso anual de composiciones literarias tema libre: 'La película que más me gustó' por José Luis Casals, 2º Año Nacional, Div.B".

Si bien el movimiento registrado en esas dos obras entre el personaje y el sueño continúa idéntico a las anteriores, me parece que esa autonomía adquirida por las historias-clisé redundan en una pérdida de vigor del discurso puguiano. Se torna aquí explícito lo que antes estaba implícito. De este modo, estas obras ponen al descubierto significaciones que, en las precedentes, cabía al lector desentrañar en la delicada trama discursiva. El recurso parece ser intencional pues lo mismo sucede con algunas discusiones entre los personajes sobre temas de la actualidad periódica - vinculación entre peronismo y guerrilla, tesis del psicoanálisis lacaniano, teorías sobre la homosexualidad, etc. que "sirven" al lector el plato casi lleno de posibles llaves de acceso a esas obras. Con todo, esa - creo - desafortunada develación de los recursos expresivos posibilita al lector captar, con mayor intensidad, la proximidad del autor implícito con respecto al universo literario generado.

La propia imposibilidad de reproducir, aquí, como se ha hecho con el texto de Cabrera Infante, la narrativa de Molina acerca del filme protagonizado por la mujer-pantera ya establece una diferencia fundamental en el tratamiento del tema por parte de los dos escritores. A la extrema condensación que caracteriza el texto del cubano, Manuel Puig opone la expansión. De manera paralela a su finalidad explícita de "matar el tedio del encierro", la narrativa se estira por capítulos enteros.

Si, en el caso de Cabrera Infante, breves flashes

reconstruyen la totalidad de la historia (tres, además), Manuel Puig, por mediación de su personaje, despliega ostensiblemente los detalles. Y el detalle penetra por el flujo de la lengua coloquial que, por sus propias características, acaba por dilatar la ya dilatada historia. El texto es pródigo en ejemplos pero tomemos, entre ellos, la descripción de la protagonista del filme con la cual Molina se identifica:

"A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos" (...). "Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas; ese tipo de malla de cristal de seda, no se sabe si es rosada la carne o la media" (...). "Las manos de ella están enguantadas, pero para llevar adelante el dibujo se saca el guante derecho. Las uñas son largas, el esmalte casi negro, y los dedos blancos, hasta que el frío comienza a amarotárselos. Deja un momento el trabajo, mete la mano debajo del tapado para calentársela. El tapado es grueso de felpa negra, las hombreras bien grandes pero una felpa espesa como la pelambre de un gato persa, no, mucho más espesa." (5)

Aquí la expansión parece operar en sentido contrario a la reconstrucción del pavor en el receptor. La estrategia de Molina se reconcentra en mantener vivo el interés de Valentín. Ya con excitantes descripciones de la protagonista ("esa ricura con manías tan felinas", según Cabrera Infante). Ya mediante el empleo del suspenso. De ahí que la historia vaya saliendo "por entregas". Por eso, Molina introduce cortes ("Un poquito no más me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, si no no está contento. En la radio te hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas"⁽⁶⁾). Y esos

cortes obligan a retomadas y resúmenes de la acción que acababan también por dilatarla. Y, por su vez, la mano implícita del autor destina a su lector otros cortes que se suman a los anteriores, de los cuales éste, naturalmente, también es copartícipe (los comentarios intercalados por los protagonistas, por ejemplo), que retardan el tiempo de lectura.

Tomado en su conjunto, el procedimiento es bifacético. Por un lado, el procedimiento de dilatación de la historia, a la manera folletinesca, permite retomar la historia en el punto cero de la tensión, llevarla a su máxima temperatura y cortarla en el momento en que más atizado se encuentra el interés del receptor. Por el otro, al poner la obra - vía comentarios de Molina - al descubierto los principios constructivos tomados del folletín, del cual el cine hollywoodiano es primo hermano, acaba por desconstruir lo construido. El espacio de la ficción cinematográfica se torna un espacio vacío.

Mas, de cualquier manera, en ese juego de esconde esconde, entre lo que está y lo que no está, o está a medias, de alguna manera se siente un autor implícito que se regodea junto con Molina en cada detalle que conforma la descripción de la protagonista, que se relame en cada corte introducido, ya por su propia mano, ya por esa prolongación de sí mismo que es el personaje narrador.

De ahí que, si bien Silvestre y Molina parecen ser posibilidades de ambos productores, del cubano y del argentino, respectivamente, los propios procedimientos empleados los revela como escritores de perspectivas culturales diferentes. En el primer caso, la economía expresiva, característica de la lengua literaria, marca el paso de una toma de distancia crítica del narrador del presente con respecto a

sus ingenuidades del pasado. En el segundo caso, el despilfarro expresivo, más propio del lenguaje coloquial, vehicula una aproximación, un espacio voluptuoso donde, a veces, se confunden autor implícito y personajes.

Sintetizando. Tanto Cabrera Infante como Mario Vargas Llosa conocen la tradición cultural, si bien, a veces, cada uno a su manara, parezca, en cierto sentido, burlarse de ella. Con gran soltura ambos escritores circulan entre las denominadas alta y baja cultura. Por el contrario, en el caso de Manuel Puig se produce, ya en la personalidad del propio productor, un achatamiento de la perspectiva cultural que redundará, en el plano literario, en una disminución de la distancia estética autor-obra. De esta manera, la obra espejea al autor de carne y hueso, configurando una imagen mucho más reducida de productor de literatura que la ya considerada habitual por público y crítica literaria.

No puede dejarse de resaltar que esta aproximación del autor implícito a universos de proporciones tan diminutas constituye un hecho bastante inédito en el marco de la literatura argentina. Observa David Viñas (7) que nuestra narrativa comienza, en El Matadero, con un acto de violación, de violencia ejercida por la carne (el pueblo) sobre el espíritu (el intelectual) y que, en sus debidas proporciones, el cuerpo del escritor argentino se resiente de ese acto primigenio proponiéndose como un ser socialmente diferenciado, hasta, prácticamente, nuestros días. Pienso que esta actitud trasparece, sobre todo, - y mucho más que en explícitas tomas de partido ideológicas - en el gesto esbozado por el autor implícito.

Ejemplos abundan. La férrea distancia borgiana, de

donde surge una ironía ferina, cuando del inmigrante se trata. El ademán condescendiente de Cortázar, con respecto a algunos personajes suburbanos en Los premios. Y, antes, en el rictus canyengue que, muchas veces, se adivina en la boca de papel de Roberto Arlt. De alguna manera se siente que el creador se encuentra a millares de quilómetros culturales de distancia de sus criaturas. Por el contrario, Manuel Puig se entrega, de cuerpo entero, a un cuerpo social que, en su deshumanización carece de cuerpo. Como también se entrega, por momentos incondicionalmente, a la seducción que emana de esos materiales.

Claro que, el juego de distancia y aproximación sugiere una visión contrapuntística. Pero este hecho no invalida la identificación observada. Es idéntico el espacio que las obras convidan a ocupar a su lector. Los diversos procedimientos técnicos empleados tienden a modular un espacio, entre obra y lector, de elásticas proporciones donde, por momentos, la rigidez de la cuerda, mantenida por la dureza del clisé, cede y acaba catapultando al lector violentamente hacia el interior del universo narrativo. Todos, personajes, autor y lector somos sensibles, en diferentes matices, al canto de la sirena que nos induce a la imitación de modelos. Todos compartimos una misma derrota.

En este marco, si la alta cultura se halla ausente de estas obras, se trata de una presencia que opera por ausencia. A partir de ella se pone en jaque a toda una tradición cultural instalada en nuestras letras. Se cuestiona su validez en nuestra circunstancia histórica. Y, además, se propone, implícitamente, un concepto diferente de lo literario.

NOTAS

- (1) Guillermo Cabrera Infante. Tres tristes tigres. "Bachata", XII, págs. 337-338.
- (2) op. cit. "Advertencia"
- (3) Vide: Mario Vargas Llosa. "Una pasión no correspondida". IN La orgía perpetua, págs. 27-28.
- (4) Programa
- (5) El beso de la mujer araña. Capítulo I, págs. 9 y 10.
- (6) op. cit. Capítulo II, pág. 32.
- (7) Vide: David Viñas. De Sarmiento a Cortázar.

Capítulo cuarto: DISCURSO PUIGUIANO Y KITSCH

1. La obra y sus avatares

La traición de Rita Hayworth, primera novela producida por Manuel Puig, ve la luz en Francia a través de una traducción de Gallimard. Con esto parecen haberse transgredido las vías de publicación naturales en estos casos. Pues la obra, escrita en español, aún más, en la típica modalidad que esta lengua asume en una determinada época y región del Río de la Plata, no sólo es lanzada por primera vez al mercado de público por una editorial francesa sino que, además, no en su lengua original sino en francés. Este hecho, por sí solo, ya elocuencia que algo de anómalo debía de estar sucediendo. Y, con él, se da inicio a una larga cadena de desencuentros entre la producción puiguiana y buena parte del público hispanohablante.

En efecto, la polémica en torno de la obra se remonta a 1965, año en que ésta pierde por un voto el premio Biblioteca Breve en favor de Últimas tardes de Teresa del escritor español Julián Marsé. Con franca ironía, el uruguayo Emir Rodríguez Monegal, un crítico adicto a Puig desde la primera hora, considera al vencedor del concurso literario, como el hombre a quien Manuel Puig concedió la inmortalidad (1).

Si bien difundida en Francia, el destino hispánico de la obra parecía incierto y trashumante. Por un lado, la colonia latinoamericana residente en París iba teniendo un relativo acceso al texto mecanografiado que iba circulando, con las naturales dificultades, de mano en mano. Inclu

so, el propio Rodríguez Monegal propició la publicación de algunos capítulos en una revista que entonces se encontraba bajo su dirección, "Mundo Nuevo". Por otro lado, en la Argentina, el público fue tomando conocimiento de La traición de Rita Hayworth, o mejor, de notas de su existencia' en cuanto producto literario, por iniciativa de algunas revistas de difusión masiva como "Imagen" o "Primera Plana", las cuales no sólo proporcionaron una copiosa crítica de apoyo sino que, fundamentalmente, multiplicaron algunos de sus pasajes y capítulos.

Con todo, la resistencia, por parte de las editoriales hispánicas, de publicar la novela era pública y notoria. Entre los motivos más conocidos, debido a la activación de los mecanismos de censura, que, en la España de Franco, en Argentina y hasta en Méjico despertó, presumiblemente, el abierto tratamiento del sexo en algunos pasajes de la novela. Finalmente, en 1968, La traición de Rita Hayworth, sería lanzada en forma de libro por decisión de la Editorial Jorge Álvarez. De este modo, la obra, después de algún tiempo de exilio francés, consigue circular en su versión completa, entre el público hispanoamericano.

Con su primera novela, entonces, Manuel Puig parece haber sido prácticamente forzado a optar por un vehículo de publicación que, de manera inevitable, aun en el caso de tener las mejores intenciones, propicia una experiencia de lectura insatisfactoria a un público que, en esa primera aproximación a la obra, debió contentarse con "adivinar", en lo fragmentario, una dudosa totalidad. Con todo, el vehículo al que Manuel Puig hizo apelo para la difusión de La traición de Rita Hayworth, en la Argentina, parece haberlo seducido.

Por eso, con Boquitas pintadas (1969), su segunda novela, se decide a transitar por el sentido inverso del camino. Con tal motivo, arremete la empresa de escribir un folletín, dividirlo formalmente en entregas y confiárselo directamente a la publicación de revistas femeninas. El escritor, ya consagrado, no consiguió convencer a nadie. La vía de publicación que, a ojos vista, le había trazado su primera novela, paradójicamente, fracasa con la segunda. Sólo después de que Boquitas pintadas apareció en forma de libro (Sudamericana, Colección El Espejo) y de que se constituyó en éxito de ventas, una revista venezolana "para señoras" acaba por interesarse. La publicación se ocupaba de las novelitas rosa de la papisa del género en lengua española: Corín Tellado.

A partir de aquí, no sólo la mutilación sino también la proscripción parecen constituir un cierto destino de la producción puigiana. En términos de Argentina, la obra se encuentra perdida en los descaminos de los gobiernos de turno. Primero el peronismo prohibió The Buenos Aires Affair (1973), tercera novela del escritor, la cual circuló, durante algún tiempo, en una versión incompleta. Se le habían podado algunos pasajes vinculados con sexo y política; en especial, en este último rubro, alusiones al régimen peronista. Pero además de la obra, la propia persona física de su productor sufrió la proscripción. Como el mismo escritor observaría más tarde: "En este mismo año (1973) dejé mi país, porque la vuelta del peronismo significaba la subida al poder de la derecha más asfixiante. The Buenos Aires Affair fue censurada y yo fui colocado en la lista negra de los periodistas" (2). De este modo, Manuel Puig emprende el exilio de un país, al cual había regresado después de su fracasado intento de hacer cine en Europa. Pasa a vivir en México, en los Estados Unidos y más tarde en Brasil,

donde actualmente se encuentra. Mas continúa produciendo su literatura. De su accidentado itinerario surgen varias novelas: El beso de la mujer araña (Estados Unidos), Maldición eterna a quien lee estas páginas y Pubis angelical (México) y, finalmente, Sangre de amor correspondido (Brasil).

Ya con la aparición de El beso de la mujer araña (1976) se reeditan las polémicas. En Argentina, el videlato, naturalmente, la censuró. Los protagonistas, un guerrillero y un homosexual, forman un par que no había aparecido hasta el momento - me parece - conjugado en un mismo universo narrativo de la producción hispanoamericana. Su propia condición y el fugacísimo acto de amor que viven en una cárcel argentina en la explosiva década del setenta, constituyen no menos condimento explosivo como para activar ciertos mecanismos. Mas si la Argentina de la "guerra sucia" y la España de Franco censuraron obras de este escritor, también lo hicieron el período post-franquista (The Buenos Aires Affair) y la Cuba castrista (El beso de la mujer araña). Tampoco Pubis angelical (1979) consiguió, durante algún tiempo, circular con normalidad en la Argentina.

En fin, los avatares sufridos por la producción de Manuel Puig perfilan, por lo menos en lo que se refiere a su acceso a parte del público hispanohablante, sucesivos desencuentros, algún encuentro furtivo y, sobre todo, el definitivo encuentro de un escritor y de su producto, con, para parafrasear un verso borgiano, su destino sudamericano.

Con todo, estos hechos, tomados desde un ángulo estrictamente literario, podrían muy bien constituir un capítulo más de un extenso anecdotario que circunscribe nuestra historia literaria. Esto, si algunos hilos sueltos, entrelazados con otros, no tejiesen una situación que resulta conveniente ponderar.

1.1 La hipótesis kitsch

Manuel Puig comienza a producir sobre el final de la década del sesenta, ya en seno de una sociedad masificada. Como se ha observado, los argentinos fuimos teniendo acceso a algunos pasajes y capítulos de la primera novela del escritor, La traición de Rita Hayworth, a través de revistas de difusión masiva ("Imagen", "Primera Plana"). Si se recuerda, por ejemplo, la burda imitación del estilo borgiano emprendida por algunos articulistas de esas publicaciones, el proceso de selección, ya en sí mutilador, no inspira, tampoco desde otros ángulos confianza alguna. Con todo, ese vehículo de publicación se prefiguraba como única alternativa en la época. Y en este sentido, la prehistoria del objeto libro es lo suficientemente ilustrativa.

Interrogado sobre el inusual subtítulo "folletín" que exhibe Boquitas pintadas, Manuel Puig declaró hace ya algún tiempo (3):

"¿Por qué folletín? Porque el folletín es un género clásico de la literatura popular. Y esta novela es precisamente un intento de literatura popular. Del folletín quiere tomar la estructura atenta del interés anecdótico, la emotividad, la aparente simplicidad en el trazo de personajes. Con esta obra pretendo llegar a un público más vasto, sin por ello perder vigor estilístico ni renunciar a los experimentos formales iniciados con mi primera novela."

Bella ilusión, soberbia boutade, fueron las caracterizaciones más elegantes con que la crítica literaria acogió la declaración del autor. La alta literatura no alcanza al pueblo.

Mas, por otra parte, la intención de escribir li-

teratura popular, puesta de manifiesto por Manuel Puig, entendido, como está, el pueblo como lugar de consumo y no de producción, en el seno de una sociedad masificada, induce, de inmediato, a deslindar lo popular de lo masivo.

Y la debida traducción de "popular" por "masivo" entraba un diálogo con otros aspectos que deben ser, también, considerados. En primer término, con la exhumación del proclamado "folletín". Pues éste no es, como el escritor pretende, "un género clásico de la literatura popular" sino un modo menor de ficción, o mejor, un producto de la degradación de lo literario, antepasado, además, de la moderna literatura de masas. En segundo término, con el propio medio de difusión escogido. No ya con la definitiva versión de 'Boquitas pintadas en libro (Sudamericana, El Espejo), sino con las revistas femeninas, a las que, inicialmente, el autor hizo apelo. El folletín rescatado y la vía de publicación parecieran adaptarse como un guante a la intencionalidad puesta de manifiesto por el autor, la cual, según este razonamiento, consistiría en producir literatura de masas.

Con todo, existe una suerte de retracción de Manuel Puig con respecto a esa temprana declaración, con lo cual se pone otra vez sobre el tapete la cuestión de lo popular. En una de sus presentaciones en Brasil (4), tuve la oportunidad de pedirle una aclaración del problema. Transcribo literalmente la respuesta:

"Yo quería llegar a la propia sirvienta, pero los libros cuestan caros. Hay bibliotecas donde no cuestan nada pero la sirvienta no entra porque hay todo un lavaje de cerebro que hace que ella no pueda entrar, tampoco el obrero. Pero yo no por eso dejo de tener menos ganas de hacer un discurso más accesible que queda, al final, en una clase media y nada más. Pero no sé. Se me ha criticado mucho eso de qué ilusión de escribir literatura popular. Bueno, pero por

lo menos la escribo. Algún día la leerán, algún día las cosas cambiarán."

El escritor, de algún modo, intenta justificarse; muda una afirmación categórica ("y esta novela es justamente un intento de literatura popular") por una expresión de deseos con la que se cierra el fragmento citado. Todo parece haber quedado definitivamente aclarado. Mas, Puig añade, aquí, un nuevo elemento que arroja una sombra sobre su producción ("Yo por eso no dejo de tener menos ganas de hacer un discurso más accesible"). El concepto de kitsch viene a la cabeza con bastante rapidez. Una degradación de lo literario en aras de la adaptación de esos textos al "gusto" del público masivo.

La hipótesis kitsch tiende a ser alimentada por una lectura epidérmica de la producción puiguiana. El abierto tratamiento del sexo en algunos pasajes. Los materiales, empleados por el escritor, tradicionalmente considerados poco nobles para integrar el universo literario. Desde fragmentarias letras de tangos y boleros, hasta escenas de antiguos filmes hollywoodianos, pasando por toda la caterva de correos sentimentales y recursos de las revistas de fotonovelas. En fin, los más diversos textos de la cultura de masas marcan su presencia en el reloj de las novelas de Manuel Puig. Y es más, constituyen, a esta altura, un verdadero sello de fábrica de esa producción. También los géneros anunciados en algunas de sus tapas - folletín, novela policial - parecerían abogar ruidosamente en favor de la hipótesis kitsch. Y, además, una cierta facilidad de lectura que, a causa del propio material empleado en su conformación, esos textos parecen propiciar. En la puesta en funcionamiento de mecanismos que, por decirlo así, hacen nadar las obras entre dos aguas, podría residir la receta puiguiana del éxito fácil. Un éxito que, a pesar de los avatares sufridos, se ma-

nifiesta a esta altura como contundente. Pues, es bueno decirlo, el encuentro de la producción puiguiana con los públicos de varias latitudes, traducidas como están las obras a las más diversas lenguas, es por cierto estruendoso. Con todo, se torna necesario dejar de lado aquí la delicada cuestión de la intencionalidad del autor para penetrar en el territorio más fértil de la propia producción literaria.

Cabe preguntarse a esta altura, y ya en el ámbito de la producción literaria, si existe una posibilidad de identificación entre el discurso puiguiano y el kitsch. Dicho de otro modo ¿corresponde el producto final a la intencionalidad explicitada por el propio productor de literatura? De acuerdo con lo que se ha venido analizando en los capítulos precedentes, la densidad de lo literario impone la negativa. Con todo, resta otra cuestión ¿cuál es el grado de consustanciación del discurso puiguiano con ese material ajeno, proveniente del universo de lo preestatuído? ¿Cuál es su relación de alejamiento y de proximidad con ese producto ilegítimo?

1.2 El kitsch como traición

Instalado, como se encuentra, en cada faceta de nuestra vida cotidiana, el kitsch se configura como una materia lábil, difícil de ser aprehendida mediante una definición suficientemente abarcante. Constituye un fenómeno cuya especificidad surge con mayor facilidad a partir de lo que existe de palpable en un objeto dado. En este caso, en el propio producto literario que es, aquí, objeto de nuestra preocupación.

La propia palabra kitsch, correspondiente al ám-

bito de las leguas germánicas, se muestra resistente a la traducción en cualquiera de las neolatinas. Con todo, la crítica que se ha ocupado del asunto sugiere algunas etimologías del término que, de algún modo, elucidan significaciones más actuales. Según algunos (5), remontaría la palabra a la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas norteamericanos, de paso por Munich, queriendo adquirir un cuadro más barato, pedían un esbozo (sketch). En su sentido moderno, parece que el término comienza a ser empleado en Munich hacia 1860. Kitschen significa hacer muebles nuevos con viejos (6) o reformular muebles para hacerlos parecer antiguos (7). Verkitschen, otra de las posibilidades del término, quiere decir engañar, vender barato o vender una cosa en lugar de otra que se había combinado. En todos los casos, existe una connotación peyorativa que, de algún modo, sugiere una forma de mentira, una especie de traición, ya a un objeto, ya a un comprador, o a ambos.

Recortado el kitsch en la especificidad del fenómeno literario, su modus operandi parece apoyarse en la imitación de lo artístico, atendiendo a la consecución de un efecto único, o sea, de una única producción de significado. El kitsch procede a un acto de rapiña de recursos técnicos de la literatura y, obliterando sus significaciones, por exhaustiva formalización de sus recursos, acaba traicionándola. Y la traición se opera no sólo en lo que la obra literaria tiene de valor estético sino también en lo que, en ella, hay de retracción a los valores que, bajo la forma de ideologías, sustentan un sistema dado. Dicho de otro modo, mientras la modernidad literaria marcha por la contramano de la ideología dominante, el kitsch imprime la misma dirección y sentido a su producto. ¿Se quiere una traición más acurada al hecho artístico llevado a cabo por esa segunda mano ladrona? Con todo, un gestual pretencioso intenta encu

brir el carácter de segunda mano del producto final. Pues al contar esa imitación, que degrada el producto, como sustentáculo, materiales desgastados por el uso, y, por eso familiares al universo del lector como rasgos de estilo de un determinado escritor o escuela literaria, acaba, paradójicamente, por hallar en ellos la estampa presuntuosa de cierta jerarquía estética.

Con todo, algunos de los procedimientos, mediante los cuales el kitsch ensaya sus traiciones, recuerdan otra forma de traición a una obra literaria, a veces emprendida por la propia vanguardia: la parodia. Claro que, en el caso de la parodia, la formalización del estilo de otro, por tanto su imitación, remite a la imitación del acto de imitar, mientras que el kitsch imita los efectos de la imitación (8). Mientras la parodia jerarquiza ciertos problemas que somete a la reflexión crítica del lector, el kitsch se autojerarquiza mediante el maquillaje estético emprendido, jerarquizando, paralelamente, la visión oficial del mundo, que la primera tiende a desautomatizar.

Sin embargo, una vez introducidos en el circuito de consumo de masas un producto de nobles orígenes y un producto kitsch, la forma mercadería los torna indiferenciables (9). Resta, con todo, esa condición de apertura hacia el conocimiento que caracteriza a la auténtica obra de arte, en contraposición con la clausura de las compuertas del conocimiento que reviste al producto kitsch. Y éste constituye el punto neurálgico de la cuestión. De ahí que no pueda ser más expresiva la expresión "gato por liebre" que sugiere en español el vocablo alemán "verkitschen". De ahí, la verdadera dimensión cara dura del procedimiento de "kitschinización" de las artes.

1.3 Quien roba a un ladrón

Como se ha observado, Manuel Puig arranca del mundo de nuestro cotidiano más insignificante, una sustancia ya pronta. Con todo, la diferencia más radical entre el producto puiguiano y ese otro producto ilegítimo la constituye el hecho de que, al ser sometidos esos materiales que se encontraban marchando al compás de las ideologías establecidas, a una tercera instancia de robo, y al ser redimensionados en el discurso literario, acaban por mudar nuevamente su signo ideológico. Mas, no puede dejar de reconocerse que, en un cierto sentido, Manuel Puig imita la acción emprendida por el kitsch con respecto a la alta literatura.

El escritor también somete a esos materiales a una exhaustiva formalización y satura, con ese producto, su discurso. Con todo, la intervención de una tercera mano que roba y que formaliza, siendo su blanco el propio kitsch, producirá un resultado diferente. En ese resultado diferente (el pastiche) radicaré la traición puiguiana al kitsch.

Conviene destacar que, por esa vocación de abeberar su creación en los materiales y procedimientos en circulación por su universo cotidiano, Manuel Puig podría ser encuadrado en la categoría benjaminiana de escritor operativo (10). La carencia de prestigio del material y las técnicas a las que éste es sometido se conjugan de tal manera que acaban por emparentar el discurso puiguiano, en ese eclecticismo que caracteriza a las artes contemporáneas, con otras producciones simbólicas: con el universo del espectáculo y con el universo de las artes plásticas.

Pues, por un lado, Manuel Puig, como ya se ha ob-

servado, trabaja el discurso con esa sustancia sometida a un exhaustivo proceso de formalización, y acaba por despojarla, en parte, de su primitiva orientación. Con esto, si el kitsch imita los efectos de la imitación, la producción puiguiana obtiene, mediante ese procedimiento, un efecto que se traduce bajo la forma de una atmósfera que permea de punta a punta esas obras. Y esa atmósfera constituye una pieza fundamental en lo que aquí pasa a designarse como lo espectacular.

Mas, por otro lado, en la medida en que ese material conserva, en parte, sus rasgos distintivos, perfectamente reconocibles, además, en esas obras, éstas acaban por envilecerse. Este mecanismo de autoenvilecimiento emprendido por la obra - a veces desde sus propias tapas donde se promete al consumo como oro de bajos quilates, - como es el caso de Boquitas pintadas y de The Buenos Aires Affair, que se autopropone como "folletín" y "novela policial" respectivamente - aparta a esa producción del ademán pretencioso del kitsch. Si éste tiende a jerarquizar su producto con un gestual mediante el cual pretende consustanciarse con la alta literatura, la literatura de Manuel Puig, incluyendo y tornando reconocible el producto kitsch, se autoenvilece. Y en ese envilecimiento - y también en otras posibles similitudes - tiende a identificarse con las artes plásticas contemporáneas. Sobre todo con el pop art.

Digase para concluir que la atmósfera espectacular marca el paso de lo que de superficialmente fotográfico hay en esas obras. Como contrapartida, el envilecimiento adhiere al negativo de la copia. Acompaña, en este sentido, el movimiento general "cuesta abajo" de esas obras. En ellas el gobo de lo espectacular queda perforado por el agujón del envilecimiento. Con todo, se trata de instancias discursivas tan sólo desentrañables a efectos expositivos. .

2. Lo espectacular

Los recursos con que la producción puigiana incorpora literariamente las diferentes facetas de una problemática sustancial en la sociedad contemporánea (la disminución, la mecanización, el silencio, el vacío) se yerguen como contrapartida de un aspecto de nuestro cotidiano donde hallan su razón de ser: lo espectacular. O mejor, el carácter espectacular de todo acto emprendido por el hombre inmerso en nuestro cotidiano redundará en su degradación, en su mecanización, en su enmudecimiento y vacío existencial, a partir del corte introducido por la instauración y consolidación de la masificación.

La preocupación de Manuel Puig con lo espectacular parece tener inicio en una aguda percepción de su entorno regional, la General Villegas natal, según se desprende de algunas observaciones formuladas en una de sus entrevistas (11). "Ese paisaje desnudo era el marco, el escenario casi abstracto donde se representaban dramas con papeles fijos" o "Era no solamente esa falta de paisaje lo terrible, sino lo que se practicaba allí, en ese marco se representaba una comedia, un melodrama, bastante especial!"

Como ya se ha observado, ese escenario abstracto, despojado, se reitera en la producción puigiana novela tras novela, sea en la etapa regionalista, sea en la etapa urbana. Encarna el enclausuramiento del personaje dentro de los estrechos límites del sueño. Encarna las carencias del hombre de nuestro cotidiano, que también son las nuestras. Se trata, con todo, de un espacio poroso, permeable, por donde penetra otro espacio ubicuo, excesivamente glamurizado, que promete una engañosa abundancia. Conformado literariamente, como está, ese sueño a partir de restos subliterarios roba-

dos a la sociedad de consumo, lo que en ellos hay de promisor genera, por exhaustiva formalización de sus procedimientos técnicos, una atmósfera de tonalidades rosadas que concede cierto brillo, cierto armado, al personaje. Con todo se trata del brillo de la brillantina y del almidonado del organdí. Por eso, si la distancia del personaje con respecto al sueño delinea el carácter miniatural del mismo, esa atmósfera adquiere, desde esta perspectiva, su condición de asfixiante, opresora del personaje. Esa atmósfera lo achata, si es posible, aún más. Se trata de una prisión, por decirlo de algún modo, construida a partir de coloridos, pero féreos hilos de seda. Por eso, a veces las manos del autor, ocultas en la semipenumbra destinada a los instrumentos de utilería, se ponen al descubierto. Son los momentos en que Manuel Puig opera el cambio de luces.

2.1 Cambio de luces

Textos contrabandeados, esta vez, a las narrativas policiales, a la prensa diaria, a los filmes de pistoleros, a los relatos deportivos, etc. envuelven, también por extracción de su savia nutricia, a esas narrativas de un clima extremadamente violento. Entran en contrapunto con la atmósfera rosada. La perforan. Y también, como ráfagas de ametralladora, estremecen al personaje y acaban perforando el látex que simula carnadura. Desvendan su condición de muñeco hueco, mecanizado, despojado de humanidad. De modo que, en general, de manera coincidente con el cierre de esas obras; con la caída del telón novelístico, el personaje acaba por yacer desarticulado en el escenario.

Este juego de luces que, a la manera teatral, ma -

nipula el autor, acompaña, entonces el movimiento general de las novelas. La gran pantalla panorámica de la fantasía, hecha de tonalidades vivas, a la manera hollywoodiana, contrasta con el ras del suelo, donde se encuentran amarrados los pies del personaje. Un suelo presentado a la manera más austera de cierto teatro contemporáneo. La hipergraduación de los brillos intensifica los colores de la fantasía al punto de revelar la aspereza de ciertas aristas, imperceptibles bajo una luz natural.

De manera que el autor se limita a intensificar o disminuir esas luces, de acuerdo con los planos que, de acuerdo con los planos que, a partir de técnicas cinematográficas, monta subrepticamente. Luego, la disminución que en otro momento del trabajo medíamos en distancia personaje-sueño encuentra en el efecto atmosférico un recurso que, por un lado, adhiere a su contrapartida (el sueño) y que, por otro, acompaña y complementa esa disminución. Pues en la medida en que se produce el "contrapunto atmosférico" señalado, acaba por establecerse un proceso de corrosión. A partir de esa causticidad entre, digámoslo así, lo rosado y lo negro, se pone al desnudo al personaje, así como el carácter opresor, inherente a la degradación de nuestra vida cotidiana, se propone como inhumano.

2.1.1 El ojo que te mira

En este marco, resulta conveniente revisar, ahora, la relación autor implícito-narrador en la producción puiguiana.

En la primera novela, La traición de Rita Hayworth,

el autor permanece inmerso en la semipenumbra de las bambalinas ficcionales. A la manera de incógnito maestro de ceremonias, después de colocar algunos títulos, fechas o epígrafes, presenta al personaje. Este da un paso al frente y en sayas su discurso. El gesto del autor implícito es, en cierto sentido, espectacular. Por eso, coincidente con la pieza que se está representando: el gran show de nuestro cotidiano.

Con pésima calidad histriónica, el personaje puigiano esboza un parlamento que, con imperturbable tenacidad le dicta el guión del mito social. Se trata de un monólogo interior el cual, por el contrario de lo que se podría esperar, en vez de reconcentrarse en la subjetividad del personaje, se propone abierto, a la manera escénica. Es que ese monólogo presupone un público. Y ese público no es otro que el ojo de la sociedad. Un ojo que modela al personaje a su imagen y semejanza.

Si se acepta esta observación como válida, cabe pensar que Manuel Puig, metafóricamente claro, no es el autor de esas obras. Y aquí está la contrapartida de su inicial gestual espectacular. Pues la gran maestra de ceremonias es la sociedad que distribuye, a través de las ideologías que pone en circulación, los papeles fijos. Se trata siempre del mismo papel que, con todo, el personaje ignora representar. Por eso, la voz del personaje resuena, hueca, vacía, por detrás de una máscara que también ignora usar, caracterizado, como está, por la moda más banal, que el figurín de la vida cotidiana le propone.

De ahí que cobre otra significación la exención del autor implícito con respecto al universo de ficción. Como se ha dicho, él es y no es el autor de esos textos. El

guión ya estaba escrito. Por eso, esbozar un discurso, delegarlo en un narrador significaría aceptar que el acto de narrar todavía es posible en un universo signado por la misma, que adviene del carácter espectacular de la (in)existencia. Con todo, ya en su segunda novela, Manuel Puig recoge el guante del desafío.

Como se ha visto, Boquitas pintadas y The Buenos Aires Affair se encuentran marcadas por la fuerte presencia de narrador en buena parte de su estructura. Una vez más, como en ciertos programas ómnibus de la televisión más banal, el show de lo cotidiano se reitera por entregas siempre idénticas. Pero idénticas hasta cierto punto. Si bien, mediante el apelo constante a fórmulas subliterarias la policromía del narrador puiguiano se resuelve en formas de lo mismo, no se borra el hecho de que ese narrador narra. Y narra de acuerdo con los procedimientos más convencionales, en algunas ocasiones. Y, justamente, esa condición bifronte del narrador puiguiano, a la vez espectacularizado y escéptico, marcará un punto alto de la crueldad del autor implícito con respecto al personaje, con respecto a sí mismo y, también, con respecto a su lector. La duplicidad de esa mirada y la gran carga de crueldad que conlleva ya ha sido analizada, en este trabajo, en la imagen maternal encarnada por Clara Evelia, en The Buenos Aires Affair. Allí, un ojo del narrador adhiere a la visión oficial de mundo y el otro, marcha por su contramano. Por tras, un autor implícito que comulga con la misma fe.

A pesar de que el problema ya ha sido presentado, resulta de interés traer aquí a colación un fragmento de Boquitas pintadas, antológico en lo que respecta a esa mirada contrapuntística del autor implícito. Después de acabar de escribir una carta a la madre del ex novio muerto, carta que presupone una visión con el personaje, el narrador lo

enfoca, en una suerte de nota de pie de página que prefigura recursos técnicos que Manuel Puig empleará, más tarde, en El beso de la mujer araña:

"Iluminada por la barra fluorescente de la cocina, después de tapar el frasco de tinta mira sus manos y al notar manchados los dedos que sostenían la lapicera, se dirige a la pileta de lavar los platos. Con una piedra quita la tinta y se seca con un repasador. Toma el sobre, humedece el borde engomado con saliva y mira durante algunos segundos ' los rombos multicolores del hule que cubre la mesa." (12).

En apariencia, Manuel Puig exhibe al personaje por dentro (en la carta), se torna copadeciente de su dolor, y por fuera (en la intervención del narrador). Con todo, la carta, depositaria del sentimiento íntimo, se transforma en un "fuera", si se tiene en cuenta que, a la luz de lo espectacular, Nené se encuentra representando el papel de ex novia apesadumbrada. Por eso, el reflector de los estudios hollywoodianos se encuentra sugerido (y degradado) en la lámpara fluorescente de la cocina. Nené se casa por conveniencia económica. Postpone el sentimiento a los bienes de consumo, que ambiciona poseer y que se encuentran meticulosamente descriptos por el narrador. Este vehicula una mudanza en el carácter de la mirada del autor implícito. Se trata de una mirada que, si bien externa, penetra y desnuda, sin con todo, borrar la primitiva adhesión, al personaje.

Como también ya ha sido observado, junto con el narrador, penetran en la escena puigiana las relaciones sexuales. Si en el primer momento de esa producción, el acto sexual era presentado entre las bambalinas. Si, en ese sentido, esas obras respetan convenciones propuestas por el "corte sexual" del cine americano de una época determinada, con The Buenos Aires Affair las cosas parecen mudar radicalmente. Aquí, el sexo es practicado en escena a la vista del espectador.

Sólo que lo que el espectador ve es la fachada. ' Pues, preocupado por llenar la convencionalidad de un papel, el personaje puiguiano traiciona su identidad sexual. La intimidad del personaje se articula, como ya se ha visto, en una especie de escena paralela que contradice la superficie pulida del papel sexual. El sexo deviene una mascarada que el ,ojo! de la simbología psicoanalítica, a la que el autor echa mano, se encarga de desenmascarar. De modo que, lo espectacular, tal como es visto en la obra de Manuel Puig, se instala en el espacio generador de vida del individuo. La ' muerte se intala en la vida. O mejor, la vida es presentada como muerte, en la medida que disecada por los productos ' químicos, que conforman el plástico que envuelve el cuerpo del personaje.

De este modo, el espectador/lector, ve pasar ante sus ojos cansados, el gran desfile de modelos propuestos ' por el figurín de la vida cotidiana, que es también la su - ya. Por eso, no puede permanecer impassible en la penumbra ' de la platea. Con gran dominio del juego de luces novelísti co, Manuel Puig, no sólo se traiciona, develando su presen- cia, en la medida en que atrae hacia sí los reflectores, si no que también ilumina al espectador/lector de sus obras. Au tor, personaje y espectador se consustancian, en su calidad de también protagonistas de esa gran mascarada de nuestro ' cotidiano. La diferencia, con todo, del autor y del especta dor, con respecto al personaje, radica en que ellos conocen; en su calidad de productor y coproductor de una pieza que , por paradójico que parezca había sido escrita por la mano ' de la sociedad, lo que el personaje ignora. Con todo, este aspecto también va a mudar, en otras obras producidas por ' Manuel Puig.

Con Pubis angelical, la producción puiguiana intro

duce, dentro del abordaje de la mismidad, una novedad. En esta obra asistimos al espectáculo protagonizado por una damita (no tan) joven, que, próxima a los treinta años, percibe, casi al bajar el telón de la obra (y de su existencia) el carácter espectacular plasmado en su vida. Esto es, su relación de ajenidad con respecto a la pieza que está representando.

2.2 Siga el curso

Pubis angelical narra, en diferentes registros, dos historias interligadas. Una, correspondiente a Ana, argentina, refugiada en México, por razones políticas, e internada en un hospital. La otra, correspondiente a una actriz del pasado y a una muchacha del futuro, W218. Las tres mujeres, si bien en épocas y espacios diversos, viven un proceso similar.

La inmovilidad de Ana, a causa del tratamiento a que debe someterse para atacar el cáncer, la lleva a revisar su vida en Buenos Aires. El lector tiene acceso al pasado de la protagonista a través del diario íntimo que escribe, en apariencia, como pasatiempo, y del diálogo que entabla con otros personajes. Se trata de Beatriz, la amiga feminista mexicana, y de Pozzi, un antiguo amante.

El propio contraste entre los recursos técnicos empleados en las dos esferas de la novela - el diario y el diálogo, que revisten a esta esfera de una suerte de presentación escénica, por un lado; y una profusión de técnicas folletinescas con un narrador omnisciente que marca

el paso de la acción, por el otro - y los puntos de convergencia y de divergencia entre ambas inducen a considerar las historias protagonizadas por la actriz y por W218 como proyecciones de la fantasía de Ana en la pantalla del sueño. En esta medida, es lícito pensar la situación que vive Ana (su internación en el hospital, su tratamiento, el diario que escribe y sus eventuales diálogos con Beatriz y Pozzi) como la "realidad" dentro de la ficción y las otras dos historias (de la actriz y de W218) como "ficción" dentro de la ficción.

2.2.1 La "realidad"

En el plano de la "realidad" ficcional, Ana, típico representante de la clase media porteña con diploma en Letras, ya próxima a los treinta años, busca su identidad en cuanto mujer. En el balance de vida que emprende, consecuencia natural de la situación límite en la que se encuentra, presente y pasado se integran, por momentos, en una misma textura discursiva. Ésta conformará el fiel registro del "haber" resultante de esa vida vivida. El "haber", arraigado en el pasado y con fuerte repercusión en el presente, "capitaliza" la búsqueda de un "hombre superior". De ese "hombre superior" sólo ha hallado versiones imperfectas, como lo testimonian sus fracasadas relaciones con Fito (el marido), con Alejandro (el pretendiente temido y poderoso) y con el propio Pozzi (el amante, intelectual de izquierda). Por eso, ha abandonado a Fito; huido de Alejandro y, por último, deja marchar a Pozzi. Ante esos modelos disminuidos de Superhombre, Ana experimenta sentimientos contradictorios de aceptación y rebeldía; de atracción y rechazo; de adhesión y distanciamiento. En fin, se siente traicionada.

El diálogo y, sobre todo, el diario íntimo registran, en un incesante vaivén discursivo, ese conflicto. El final de esa escritura arrojará un saldo negativo: una vida sin sustancia. Y es a partir de esa toma de consciencia, que Ana emprende una actitud de diálogo con seres del mismo sexo (madre e hija), hasta el momento rechazado, en un movimiento de proyección hacia el futuro, que se encuentra, naturalmente, localizado fuera del texto literario.

2.2.2 La ficción ficcional

Como se ha observado, el recurso del diálogo y el diario contrasta con el relato de las otras dos historias mediante técnicas folletinescas. En ellas, se presentan al lector dos personajes femeninos cuyo proceso vital está también signado por la carencia afectiva y por la traición del hombre amado.

La primera aventura parece, en parte, calcada sobre la biografía conocida de Hedy Lamarr. Está protagonizada por una mujer, identificada genéricamente como "el Ana" o "la Actriz", quien, a partir de un casamiento insatisfactorio con un potentado vienense, huye con su amante, a quien, después de una intrincada trama, consigue asesinar, una vez descubierta su intencionalidad de traicionarla. Más tarde se convierte en actriz cinematográfica en Hollywood, hasta acabar su vida, atropellada por un automóvil. La sucesión de intrigas, correrías, situaciones escabrosas, encrucijadas de enigmas, propias de los estereotipos constructivos del folletín romántico, se prolongan en la segunda historia, escrita a la manera de los relatos de ciencia ficción.

De Viena y Hollywood, el enredo se translada a tierras ignotas. Como marca el figurín, todo transcurre en un tiempo dislocado hacia el futuro. Esta vez, se trata de una hipotética Era Polar, con su consabido Año Cero, o de la Gran Vuelta de Página. (La página anterior, sin duda alguna, había sido carbonizada o, al menos, chamuscada, por una catástrofe atómica, de la cual se salvaron algunos de los protagonistas del relato). Dentro de los topoi de la ficción científica también se encuentran los avances científico-técnicos desarrollados por esa sociedad, los cuales posibilitaron la creación de computadores destinados a desempeñar funciones cada vez más sofisticadas. De ahí, la codificación de los nombres de los personajes (W218, LKJS). En este territorio, también se hacen presentes los sucedáneos de los medios de comunicación de masas, al servicio de la administración del ocio. Aquí, el autor, como corresponde a este tipo de relato, echa mano al neologismo (pantalla de teletotal, teletotal espectadores, silla teletotática). de reminiscencias bradburianas.

En este marco, el interés de la historia se reconcentra en W218. Se trata de una joven conscripta - posiblemente hija de la actriz muerta -, entrenada para prestar servicios sexuales, durante un período determinado. En contravención, sin embargo, con todas las leyes sociales que proscribían el amor, durante ese período de servicios públicos, W218 se enamora de LKJS. También ella acaba "asesinando" a su amante, al descubrir, como lo había hecho con anterioridad su madre, que se trataba de un espía enemigo. También la muchacha paga el "asesinato" (y escribo la palabra entre comillas porque el hombre reaparece, más tarde, vivo, de acuerdo con las "reencarnaciones" que abunda la obra) con el confiamiento y muerte segura. Como se ve, en ambas historias, el centro de interés lo constituye el amor y la traición del hombre amado.

2.2.3 La encrucijada de enigmas

Tanto por la estereotipia de la temática como por los moldes de acuerdo con los que están cortadas, estas historias, diferentes sólo en la apariencia, no son dos, sino la misma historia desdoblada. Se trata, también, de la propia historia de la protagonista: Ana. En este sentido, la novela multiplica los paralelismos. Para comenzar, deja establecida la semejanza física de Ana con Hedy Lamarr que, al parecer, constituye el primer motor de la situación que vive Ana: "La ocurrencia que tuvo (Beatriz), al verme peinada con raya al medio, y el pelo suelto sobre los hombros, me dijo algo que hacía años no me decían más. Que estaba igual a Hedy Lamarr. Hace tiempo que no veo fotos de ella, de chica siempre me lo decían, claro, ahora ella no trabaja más y la gente no se acuerda" (13). Y además se encarga de dar la llave de acceso a los propios enigmas que siembra: "Hace tanto que no veo fotos de ella, de chica siempre siempre me lo decían, claro, ahora ella no trabaja más y la gente no se acuerda. Con toda aquella historia del marido que la tenía encerrada. Beatriz dice que se tendría que estudiar el caso de ella, porque estando casada con uno de los hombres más ricos del mundo, prefirió escaparse de la casa para hacer su carrera en el cine". (14).

A partir de esa identificación - estimulada, además, por un recurrente interrogante que Ana se formula: "Qué parte de mí le habla a otra parte")- la evolución temporal de la narrativa paralela propone la consideración de las mujeres como posibilidades de Ana en tres momentos diferentes de su vida: la esfera doméstica (actriz/marido; Ana/Fito) ; la esfera laboral (Hollywood/productor; Teatro Colón/Alejan

dro) y la esfera de sus inquietudes políticas e intelectuales (W218/LKJS; Ana/Pozzi). También aquí, amor y traición.

En realidad, no hay ni evolución temporal ni historias múltiples. Se trata de la misma historia considerada como un legado de madres a hijas. De ahí la constante referencia a la reencarnación. Lo que se reencarna aquí son formas diferentes de lo mismo. Por eso, formas desprovistas de sustancia. La novela se propone, así, como ciertos juegos chinos en que se extrae siempre la misma caja de colorido diferente y tamaño más reducido. Hasta el vacío final.

Pues, si Ana posee un nombre que la identifica y, por el contrario, las otras dos mujeres son designadas, ya con nombres genéricos (el Ama, la Actriz) o codificado (W218), esto encuentra su razón de ser en que la identidad del personaje queda disuelta en la letra muerta de la mismidad. Por decirlo de otro modo, la multiplicación de historias siempre por la misma historia, la cual puede, en su condición de estereotipo ser homologada al cero, da por resultado cero-historia. Esto es, el vacío de historia. Por eso, atascado en su marcha el motor de la Historia por la piedra de la repetición de lo mismo, el tiempo en que transcurre la historia es el tiempo del Mito.

La diferencia entre lo que, aquí, se ha denominado "realidad ficcional", como contrapartida de la "ficción ficcional", radica en que, mientras las otras dos mujeres viven sus aventuras en un perpetuo vivace, la experiencia de Ana se ha dado en un tedioso moderato. Como todos los personajes puiguanos, Ana ha calcado los patrones de conducta en los modelos propuestos por el infierno de plástico de la subcultura. De este modo, la encrucijada de enigmas trasciende lo meramente folletinesco para señalar una serie infinita de vos

alienados en ellas. Hasta aquí, la protagonista de Pubis angelical es legítima heredera de Mita, de Nené, de Gladys Hebe D'Onofrio.

Con todo, la novedad que propone Pubis angelical, en el marco de la producción puiguiana, son las ansias de conocimiento profesadas por su protagonista. Este hecho trae consigo otra novedad. Se trata de los puntos de fuga, de ese perpetuo presente, que entabla el discurso de la protagonista. Son los momentos en que, como ella misma manifiesta, se va por las ramas ("Me sigo yendo por las ramas"). Y es por esas ramas discursivas que Ana conseguirá leer en el bosque de símbolos de la fantasmagoría. En ese flujo espontáneo del lenguaje cotidiano se diseñan pliegues y repliegues que, a la vez, exhiben el mito y lo corroen, descubriendo, ya no sólo para el lector, sino también para la propia protagonista, una subjetividad hueca, en tanto mitologizada. Veamos.

2.2.4 Quebrando el silencio

Los dos movimientos con los que esquematicé el enredo podrían muy bien reproducir otro esquema narrativo (mujer burguesa + fracasos sentimentales + búsqueda de comprensión entre madre e hija. FIN), si el balance no se vinculase con el proyecto de Ana de quebrar el silencio. Pues es el silencio, al que se ha visto sometida durante casi treinta años, el causante de la acumulación maligna de la rabia (el tumor). Ana siempre ha permanecido silenciosa ante el poder masculino. Calló ante el poder sexual, encarnado por Fito ("Fito. Qué ganas de echarle en cara unas cuantas. Pero cuando lo tenía frente a mí nunca me animé a decirle lo que pensaba de él. No era por miedo, por qué era que me callaba? Yo creo que el tumor "

ne vino de acumular rabia"⁽¹⁵⁾). Calló ante el poder político y económico, encarnado por Alejandro ("Puritano horrible, sí, yo lo escribo acá en esta página. Pero a él no se lo dije. Y esto es lo que me da rabia"⁽¹⁶⁾). Calló en Buenos Aires, ante la superioridad intelectual, encarnada por Pozzi, mas colocada por éste en situación de servir como señuelo ' en el rapto de Alejandro, decide no callar más.

De la decisión de Ana de quebrar el silencio son' subsidiarios el diálogo y el diario. El discurso de la protagonista se configura, así, como una manera de organizar ' el mundo ("quebrar el rompecabezas") y, en tanto expresión' de esa actividad ("sacar las cosas para afuera"), asume carácter terapéutico (la cura).

El recorrido de esa terapia discursiva es arduo y penoso. Los vaivenes del discurso acompañan las marchas y contramarchas. Esto es perceptible, sobre todo, en la búsqueda del interlocutor que, si bien anónimo, se encuentra implícito en el diario. Ana es consciente de que está escribiendo en plural:

"Pero volvamos a las razones de ser de este diario. Un momento por qué digo volvamos, ¿no estoy sola acaso? ¿o este diario es una excusa para contarle cosas a alguien? ¿a quién puede ser? ¿o es conmigo que hablo? ¿me estoy desdoblado? ¿qué parte de mí le habla a otra parte?..."⁽¹⁷⁾.

Al ignorar el contenido de ese plural, teje con - jeturas. De entrada, descarta a la madre:

"Mamá no, porque sé perfectamente lo que contestaría a todo. Según ella una mujer tiene problemas porque quiere, porque pretende ser hombre y no mujer. Estar cuidando a su hija, esperar todas las noches de vuelta a casa de mi marido, hoy en día allá en Buenos Aires!"⁽¹⁸⁾

También rechaza un eventual interlocutor femenino:

"Y si de algo estoy segura es que con mujeres no me interesa hablar, acaso se le habla a un florero? Un hombre que nos comprenda y no se aproveche de nuestra debilidad. Un hombre superior. Es con él que quiero hablar, me parece. Y me tocará la suerte de conocer uno así alguna vez? Porque existir, claro que existe!" (19).

Con todo, la imperfección de sus sucesivas parejas amorosas induce a la protagonista a dudar de la existencia de un modelo superior de hombre. Mas, resta uno. Moderna Electra, Ana apuesta en la carta del padre muerto, hasta que también acaba por descubrirlo imperfecto:

"Pero no, me parece que no, que es con papá que quiero hablar. Pero qué empresa tan estéril, o no? Veamos, por qué esa necesidad? Tendrá que ver con lo que representaba papá para mí. Sí, porque en realidad yo no puedo saber cómo era. A mí me parecía tan sabio, tan justo, tan sereno, pero por otro lado que lo hiciera feliz alguien como mamá, debería hacerme sospechar. Cómo le podía gustar que su mujer le dijera a todo que sí, tuviera o no razón? Para eso mejor tener un perrito, o una gata de angora, mansa y falsa hasta la médula!" (20).

De este modo, la búsqueda del interlocutor describe una circunferencia de centro vacío. La desesperada búsqueda de ese interlocutor, expresada por la constante readaptación del discurso, sugiere una abertura por donde pueda penetrar el ojo cómplice del otro. Una especie de espectador cuya presencia le da pie, durante una parte de la novela, a la protagonista, a una suerte de exhibición escénica. Mas, al irse borrando también la imagen del padre, Ana no tiene más remedio que reconcentrarse en su subjetividad y descubriría como vacía. Le resta, naturalmente, el lector pero éste constituye un espectador realmente invisible e ignoto. Este hecho la transforma, en buena medida en copaciente de la agonía de la protagonista. Una agonía que si

bien no puede identificarse con el gesto majestuoso del héroe del teatro clásico, remite a la medida diminuta de la agonía del hombre contemporáneo en esa suerte de tragicomedia que representamos en nuestro cotidiano.

La terapia discursiva de Ana culmina - como se ha dicho - con el (re)conocimiento de su oquedad. Pero también con el (re)conocimiento de la oquedad de su(s) objeto(s) amoroso(s). Se produce, de este modo, una democratización del vacío. Lo que era considerado como dado por la naturaleza ("Tal vez ahí debe estar la diferencia entre el hombre y la mujer, que la mujer es toda impulso, y se deja consumir de rabia, en vez de decir lo que piensa. Pero la verdad ...es que yo en esos momentos no pienso. Cuando alguien me lleva por delante no pienso. Se me sube la sangre a la cabeza y nada más. Una reacción típicamente femenina. En cambio, un hombre, justamente cuando alguien trata de llevarlo por delante es que se agranda. Eso habría que admitirlo, que una ya nace así"⁽²¹⁾) pasa a ser de entera responsabilidad de la sociedad.

En este sentido, es posible considerar a las narrativas intercaladas, que componen lo que aquí se ha denominado como "ficción ficcional", como segmentos ideológicos del discurso social dominante. Sobre la superficie burilada del modelo Ana, como todos los personajes femeninos puiguanos, había calcado los patrones de conducta, considerados adecuados para la mujer. Como se ha observado, la novedad que Pu-bis angelical introduce en la producción puiguaniana es el descubrimiento en ese papel de lo que es socialmente dado y no inherente por naturaleza. Ana descubre que la sociedad, como gran maestra de ceremonias, distribuye los roles sexuales. Ana descubre también que la sociedad, al cederle una voz impostada, proveniente de un guión contrabandeado a los medios

de comunicación de masas, la había transformado en un ser silente. Y esa anagnórisis se encuentra estrechamente vinculada con la tematización y el indiciamiento de lo que , aquí, se denomina lo espectacular.

Como se ha observado, en el plano de la ficción ' ficcional, el lector se depara con un lenguaje social que le es familiar y que el propio texto induce a decodificar y a responsabilizar. Con todo, existe otra dimensión en esos textos. Pues, en tanto modelada por el inconsciente de Ana y vinculada con ese proyecto catártico de externalizar la rabia, la ficción ' asume nuevos carices. Entretejido en el ' plástico (en el discurso ajeno), se va construyendo un nuevo discurso que, en cuanto liberador de la rabia, se configura como propio. En esta nueva dimensión, el discurso del ' subconsciente se estructura como un lenguaje, construido a ' partir de imágenes, que remiten a la propia imagen que la ' protagonista, como mujer, va (re)conociendo en sí misma .. Esas imágenes hiperbolizan la condición de Ana. Pero sólo ' en apariencia. En realidad, mediante ellas, la obra entra ' en contacto con lo real. Y lo desvenda como absolutamente ' espectacularizado, como lo sugiere la propia presentación ' escénica - el diálogo y el diario - , sin mediación de narrador, a partir de la cual el lector entra en contacto con lo que aquí se ha denominado "realidad ficcional". En este ' sentido, el despliegue de imágenes de la fantasía es la realidad más real, puesto que vista como a través de vidrios ' de aumento y, por su vez, la "realidad" es sugerida como ' "irreal", en la medida que espectacularizada.

2.2.5. Lo real por imágenes - El carácter espectacular de la realidad

Ana tematiza en su discurso el carácter ficticio de lo que se toma por real. Por su vez, la profusión de antífaces, travestimientos, mascaradas, lentes que alteran la pigmentación de las pupilas, en el terreno de la fantasía, dialogan con ese descubrimiento: el papel que ella misma y las personas con las que, circunstancialmente, convive o ha convivido, escogió por caerle, como una vestimenta, más cómodo. Fito, el papel de marido ("Si^a lo irritante de esta enfermedad tuviera que sumar el asco de verlo a él entrando en el sanatorio y representando el papel de marido preocupado ... ay, qué horror de tipo, siempre tan en papel ' ¿por qué da esa impresión de que está actuando en un escenario? es como un actor que trabaja bien pero que no es natural, algo raro tiene Fito, él tiene siempre que demostrar a la gente todo lo que está sintiendo. Y yo creo que no siente nada, Nada, eso es lo que está sintiendo!"⁽²²⁾). Alejandro, el papel de diablo o, mejor, el poder diabólico que otorga el dinero y el poder político. Pozzi, a la vez, abogado del diablo y su exorcista, y siempre una víctima abnegada. La madre, el papel de madre. Beatriz, el papel de feminista. Esto, respetando siempre la gama mayor de posibilidades proporcionadas por una rígida separación entre papeles femeninos y papeles masculinos.

En lo que respecta a la espectacularización de las relaciones sexuales, esta obra también contiene novedades. Pues, si bien aquí también, como en otras novelas, Manuel Puig insiste en el carácter espectacular de esas relaciones, la diferencia radica en que ya no se trata de un secreto sólo compartido con su lector. De a poco, también la protagonista va descubriendo las raíces de su insatisfacción.

Primero Ana expone a su amiga Beatriz un aspecto

de su sexualidad que la preocupa y que denomina su "vicio sexual":

"... es que cuando yo me empecé a dar cuenta de que sentía poco y nada, él (Fito) me dijo que pensara en cosas mientras sucedía eso, por ejemplo, que estábamos en un parque y yo era una nena y él un hombre grande que me compraba caramelos para ganarse mi confianza, y después me llevaba a un descampado, en las afueras. O que yo era una colegiala de doce años en excursión por Arabia y un sultán me encerraba en su palacio, y cosas así.

- Representar papeles, como en un escenario. Personajes.

- Mas o menos.

- ¿Y eso te gustaba?

- Sí, no volví a sentir tanto como al principio, pero me ayudaba. Y con Pozzi cuando desde el principio tampoco sentía mucho, me empecé a imaginar cosas. Que él salía de la cárcel y era un héroe nacional pero lo habían torturado y estaba ciego, y yo lo cuidaba. Eso me excitaba mucho. O que yo era mucama.

- ...

- Te cuento: me imaginaba que yo era mucama en la casa de él, y a escondidas de la familia hacíamos cosas. Pero a él yo lo veía más como mártir, eso me excitaba más. Lo que me excitaba de él era eso, que fuese lindo y tan sacrificado a la vez. Tan bueno" (23)

Después focaliza en su diario esa misma preocupación:

"Porque cerrar los ojos e imaginarse una cosa mientras las está abrazando es como estar viendo un show, siempre lo mismo ¿o no? lo mismo que ser espectadora, porque entonces el cuarto es como un teatro ..." "... Si yo estaba con Fito y me imaginaba que él era un hombre grande y me raptaba a mí que era una chiquita, en ese momento yo más que espectadora era una tramposa, me hacía pasar por quien no era. Beatrix dijo otra cosa, que más bien es como representar un papel, un personaje que una se elige porque le gusta. Un personaje donde una se siente cómoda" (24).

Focalizada discursivamente su insatisfacción, Ana que sólo ha sido capaz de "participar" en la relación sexual con actitud contemplativa (espectadora) o fingida (actriz), deflagra a nivel de fantasía esa misma percepción. Una sucesiva "entrega" de imágenes plasman etapas congeladas de la vida de Ana, en búsqueda de su liberación. Su sucesión de "malos pasos".

De acuerdo con esto, la futura actriz es narcotizada por su marido antes del desequitativo contacto carnal. Más tarde, en una incursión por las bambalinas de la industria cinematográfica, Manuel Puig presenta a la Vamp, vampirizada por la explotación del trabajo asalariado de la mujer, en esa misma industria cinematográfica. Un sistema opresivo que reduce a la "star" a la condición de espectadora de la sexualidad? de los demás. Por último, W218 - la mujer del futuro - una vez concretizada la liberación social, debe encarnar siempre un papel diferente en los encuentros con sus circunstanciales parejas masculinas, en un ambiente montado con la misma meticulosidad que un espectáculo teatral de corte clásico.

El proyecto de liberación de Ana, en la medida en que enclausurada en el papel que amarra sus pies y le impiden avanzar (de ahí que no existan, ni sucesión ni malos pasos, porque esto implicaría progreso de la historia personal), es acompañado en el terreno de la ficción, por una serie de imágenes sugeridoras de aprisionamiento. Rejas, candados, islas, cerberos, una ciudad del futuro controlada cibernéticamente y, "arrumbada... en el fondo de un cajón sin tapa", cárceles, etc. revelan, en lo visual que delinean, su condición de prisionera. Prisionera de un papel sexual,

Ana se ve como "muñeca mecánica", primero, como dotada de un "pubis mecánico", más tarde, El sexo asume, así, valor de cambio afectivo, económico, intelectual. Y este hecho la mecaniza, privándola de placer.

Quebrar el silencio significa asumir el riesgo de arrancar el maquillaje pesado del papel incrustado en su carne. Evadirse del guión (Actriz) o de la orden del día que, prolijamente, debe cumplir la mujer del futuro (W218), que marcan el compás de su discurso; significa evadirse de la tiranía del papel pero también quedar con las manos vacías, y ver el vacío en el otro. Por eso, en último término, Ana se despoja del disfraz y, a la vez, le arranca la careta a Pozzi, homologándose al hombre, en su carencia de sustancia:

"- Lo que sos es ... un inocentón, un iluso, que te metiste en todo ese lío qué sé yo ... por romántico. Igual que yo me metí en el lío de casarme con un hombre que no sabía quien era. Y sos también un irresponsable, porque colabóras con gente que toman las armas sin saber lo que hacen. Tan irresponsable como yo, que traje al mundo a mi hija porque sí nomás. Así que somos los dos iguales, unos ilusos y unos irresponsables.

- Ya te expliqué muy bien cuál es mi opinión al respecto, si no la entendiste, lo siento mucho.

- Pero es mejor que te diga lo que tengo en la cabeza. Porque ya se acabó eso de creer en soldados heridos en la trinchera, y la enfermera de la cruz roja. Y los ciegos mártires que salen de la cárcel, y yo vendándoles los ojos, para que no se les vea la cicatriz" (25)

Ana ve, ahora, en la dicotomización del carácter diabólico o angélico que, tanto el hombre como la mujer son compelidos a optar, la mano de la sociedad.

Por tanto, lo diabólico y lo angélico constituyen una cuestión de fachada. Y esa fachada, en su dimensión más profunda, hace apelo a la versión oficial de la historia.

Por eso, si llevando a su lector a los bastidores de la industria cinematográfica, Manuel Puig introduce otra dimensión - la vampirización de la Vamp por la explotación del trabajo asalariado - sobre la superficie pulida del celuloide, algo semejante hará con un capítulo reciente de la historia argentina. Y la caja de resonancia de esa historia la constituirá el suntuoso Teatro Colón de Buenos Aires, donde Ana trabaja en su etapa de "liberación" económica.

El teatro Colón de Buenos Aires es presentado en una doble faceta. Por un lado, en su calidad de tercer teatro de ópera del mundo, como , con inocultable orgullo, comentan Ana y Pozzi. Por el otro, en su calidad de arena donde repercute la vida política del país entero.

El primer aspecto se encuentra vinculado con la fachada angélica del Colón y, en este sentido, constituye metonimia de ese paraíso del espectáculo que es la ciudad de Buenos Aires y , por qué no? la Argentina entera. Ana, en un discurso contradictorio, acaba por raspar, con las propias uñas, de manera dolorosa, la cal de esa fachada:

"Y que no me harte (Pozzi) con sus tonterías sobre Buenos Aires, la Reina del Plata. Estoy harta de esa Reina. Claro que es el edén de los espectáculos (...). Espectáculos y más espectáculos, viendo lo que hacen otros ; el trabajo de otros, de actores, de cantantes, de músicos . Estos son los grandes momentos que se viven en la Reina del Plata. Sentada en una butaca, bueno ,o en la cama haciendo amor? a oscuras ,Eso también puede ser un gran momento? Qué casualidad, nunca lo había pensado, porque durante los espectáculos también las luces están apagadas.

Pero qué espectáculos. Qué calidad. Qué variedad. Y qué momentos inolvidables. Wagner cantado por elencos dignos de Bayreuth. Verdi digno del Teatro Reggion de Parma. Y películas y más películas. Para elegir. No hay que ser injusta, los mejores momentos de mi vida, con la excepción de aquella época con Fito, los he pasado en un palco del Tea -

tro Colón. Y como yo casi todos los demás, estoy segura, viendo películas de amor. Pero qué disparate digo. Son las mujeres las que se pasan viendo telenovelas y películas de amor, no los hombres. Bueno, pero ellos también son espectadores '¿no? de pinches partidos de fútbol y peleas de box" (26).

El segundo aspecto, se encuentra vinculado con las intrigas de los peronistas de derecha, encarnados por Alejandro, las cesantías, persecuciones políticas, la tortura y la muerte. Se trata de las bambalinas del Colón paralelas a las listas negras que circularon - según la obra se encarga de establecer - por Hollywood, en la época del mackartismo. En esas bambalinas políticas, el hincapié de la obra se encuentra una vez más en el carácter espectacular de la opción. O mejor, de la ausencia de opción, según transparece en la propia dicotomización. Pues, ahí, cada uno asumió el papel que mejor le cuadraba (mártir o villano), haciendo también eco 'al discurso ajeno.

En el marco más modesto de las relaciones individuales hombre-mujer, el carácter diabólico y angélico de esas relaciones, que la narrativa paralela desarrolla en una especie de "guerra de sexos", es también cuestionado. Desde la perspectiva femenina, la "guerra" marcha al compás del leitmotiv, "mujer sirvienta del hombre", como una experiencia 'transmitida de madres a hijas, poco antes de la muerte y como implícito apelo de evasión de esa condición.

Ese legado angélico culmina, después de asumir en el transcurso de la narrativa intercalada varias facetas (disolución del cuerpo, reencarnación, etc.), vinculadas con la parapsicología, con el nacimiento de la supermujer de pubis' angelical. La historia es narrada por la vecina de cama de W218, en el hospital donde la mujer se encuentra internada:

"...y los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso. Los guerreros se paralizaron de estupor. Un ángel había descendido sobre la tierra. Y el tiroteo cesó, y los enemigos se abrazaban y lloraban 'dando gracias al cielo por haber mandado un mensaje de paz' (...)" "... porque oí a lo lejos la voz de mi hijita que me decía que me quería mucho, y que estaba orgullosa de mí, y finalmente apareció, y el viento le alzó la faldita y no cupo idea de que era mi hija, porque también era un ángel puro. Y sólo entonces me di cuenta por qué no me importaba más que ella en el mundo: porque sería una mujer a la que ningún hombre podría rebajar! porque no sería la sirvienta del primer sinvergüenza que le oliera ese punto débil entre las piernas, la sirvienta del primer perro que supiese olerle 'la insensatez!' (27)

El nacimiento de esta nueva raza de supermujeres' de estirpe matrilineal, resuelve, en el hiperbólico territorio de la fantasía, la toma de consciencia de Ana acerca de una sumisión que amarraba sus pies, impidiéndole avanzar, insertarse, en un proceso histórico que siempre le asignaba un papel de reparto (samaritana) o de espectadora del papel "protagónico" desempeñado por el hombre. De ahí que la supermujer de pubis angelical acabe por llevar un mensaje de paz a los fieros guerreros envueltos en una guerra fratricida en la Plaza del Pueblo (¿Plaza de Mayo?). Mas, en tanto fantasía de Ana, la supermujer de pubis angelical encarna el deseo, experimentado por la protagonista, de liberación y de paz. Veamos.

En ambas narrativas intercaladas, la obra establece que la madre (Actriz) y la hija (W218), al cumplir los treinta años adquirirían el poder de lectura del pensamiento de todo hombre que las codiciase sexualmente y que les permitiese mirarlo a los ojos. Y que, además, mediante esta facultad, esa especie de supermujer nietzschiana pondría en jaque el universo de dominación, de signo eminentemente masculino. Otra vez la coincidencia: Ana está por cumplir los

treinta años, como, en cierto sentido, las dos mujeres. Con todo, estas últimas mueren no bien alcanzan la facultad de lectura del pensamiento. Por el contrario, Ana se salva. La salvación de Ana reside en haber asumido su potencialidad de actuante. De este modo, las dos proyecciones ficcionales mueren por haberse negado a hablar; la actriz rechaza la propuesta de uno de sus amantes de ir al psicoanalista y es atropellada por un automóvil; W218 debe purgar la culpa de no revelar los motivos del "asesinato" de LKJS con el confinamiento y muerte segura. En cambio, Ana se salva. Mediante ese discurso terapéutico consigue salir con vida.

Pero, además, ha adquirido una nueva capacidad, si métrica a ese poder femenino oculto de leer el pensamiento que se ha desatado en W218. Ana, ahora, consigue "leer" el discurso social y lo descubre como ajeno. Todos los puntos de fuga de su discurso confluyen en la lectura del discurso social y en el desvendamiento de una inducción de vivir (arrastrar) una vida de carácter espectacular. Ana descubre que, consecuentemente con ese discurso social, había sido espectadora y actriz, en tanto reproductora de fantasmagóricos modelos que el hombre, también en cuanto reproductor de modelos, implícitamente, le proponía. Percibe que en su presente ha quedado sin función ("Llegué tarde al reparto de caretas"). Está vacía. Todo se le configura como alteridad, nada como propiedad. Asume su carencia de discurso. Un discurso que debe comenzar a construir, a crear a partir de ruinas del discurso ajeno. En esa medida le será propio. Por eso, exconjura una vez más el silencio y reclama la presencia de madre e hija, sugiriendo, con sus últimas palabras, coincidentes con el cierre de la obra, posibilidad de diálogo:

"Más que abrazarlas, quiero ... hablar con ellas y hasta puede ser que nos entendamos" (28)

La construcción del discurso se configura, así, como renovador e insuflador de vida.

Y, por el contrario de lo que sucede con el discurso social que presenta un rostro espectacularmente maquillado, la construcción del edificio ficcional a partir de restos de la sociedad de consumo, a la que procede Manuel Puig, desestetiza su producción. De más está reiterar que, el montaje de las líneas narrativas a la que se ve inducido el lector, lo arranca del papel tradicional de "espectador" de la obra literaria, induciéndolo a ejercer la función de actuante, de coproductor de esa misma obra. En este sentido, Pubis angelical rompe con el realismo tradicional, que, como observa Adorno (29), sólo se presta a reproducir la fachada, para mantenerse fiel a lo real.

3. Cortina rasgada

Pubis angelical marca el momento, como se ha observado, del (re)conocimiento, por parte del personaje pui-guiano, del carácter espectacular impreso en su existencia. La cortina ha sido rasgada.

Este hecho por sí solo no tendría mayor significación si, de manera paralela, Manuel Puig no diseminase en el camino de lectura indicios bastante triviales. Por un lado, el escritor perfora la superficie burilada del modelo, descubriéndolo en su insignificancia. Delinea, así, la dimensión de la disminución en el propio modelo. Mas, a pesar de esa disminución, el propio modelo proyecta imágenes gigantescas que posibilitan al lector el establecimiento de obvios paralelismos, con la situación del personaje. Por otro lado, en lo que respecta al propio personaje, lo que aquí se ha denominado "cortina rasgada", o sea su (re)conocimiento en cuanto ser espectacularizado, le permite al escritor entreverar el discurso de éste con comentarios harto develadores.

Observadas las cosas desde este ángulo, es posible establecer una identificación entre Puibis angelical y la producción puigiana, tomada como un todo. Pues, Pubis 'angelical se propone como ciertos juegos de prestidigitación montados con barajas. Desdobra constantemente formas de lo mismo. No es otra la función de las sucesivas reencarnaciones a las que la novela hace constante apelo. Simétricamente, la propia producción puigiana va sufriendo sucesivas reencarnaciones. También ella presenta formas de lo mismo, por entregas. Mas, dentro de la aparente mismidad inherente a esas entregas, existe una diferencia.

Algunas cosas han cambiado en lo que va de La traición de Rita Hayworth a Pubis angelical. Como se ha observado, la sexualidad constituye el principal instrumento crítico al que Manuel Puig hace apelo en su profundización de las contradicciones del hombre argentino y occidental. En la primera novela, la inexplicitación del acto sexual encontraba en el vacío elocuente la expresión de una ausencia de placer que reaparecía, en la obra, bajo la forma de ciertos síntomas. Ya, en las escenas de sexo explícito de The Buenos Aires Affair se dialoga con el hermetismo de ciertas claves psicoanalíticas, apuntando el conjunto hacia la esterilización de la sexualidad por el cumplimiento del papel. La novela señala, de este modo, hacia la aniquilación y esterilización del propio espacio generador de vida por el carácter espectacular plasmado en esa propia "vida". Por su vez, Pubis 'angelical rasga los siete velos que encubren el rostro inexistente de la sociedad, mas de una manera harto elocuente. Pues el (re)conocimiento del personaje posibilita la tematización de lo espectacular. De este modo, el propio personaje entrega al lector un plato lleno de claves interpretativas. Una finalidad semejante a la desempeñada por las notas de

pie de página en El beso de la mujer araña. Por eso, es posible afirmar que, en esas sucesivas reencarnaciones a las que Manuel Puig somete su producción, existe un proceso de desustancialización .

Y la desustancialización proviene no sólo de esa "cortina rasgada", en lo que cabe al personaje, sino también de los niveles discursivos. En este sentido, juega un papel fundamental el desmesurado desarrollo del clisé, el que, en un primer momento de esa producción se encontraba incrustado en el discurso del personaje, y que, es transformado en historia-clisé. También este recurso ya había sido ensayado en la obra inmediatamente anterior: El beso de la mujer araña. Si a este hecho se une otro, que le es concomitante, el agigantamiento del modelo, es posible decir que la producción puiguiana desvenda a ojos vista sus procedimientos técnicos. Una situación que, lejos de enriquecerla, acaba por pauperizarla.

Así es, la actividad de lectura se torna más fácil. Con todo, el problema no deja de ser ambiguo. Como se ha observado, las técnicas de montaje de planos solicitan, en Pubis angelical, la coautoría del lector y lo inducen a ejercer una actividad de lectura desmitificadora. Esto torna diferenciable a Pubis angelical de un producto kitsch. Con todo, debe reconocerse que se trata de una calidad literaria muy especial. Pues, por otro lado, existe un autor implícito que, de acuerdo con la perspectiva cultural del propio productor de literatura, se regodea con el corte, con la succión del lector hacia el interior del universo narrativo. Es éste un escritor que, además, descalifica su propia actividad de productor de esos textos, en la medida en que el Gran Escritor es el mito social. Por tanto descalifica también a su lector implícito.

Desde este ángulo, las novelas, escritas por Manuel Puig, que ya eran banales en un comienzo tienden a banalizarse cada vez más. Esa obra se mira, casquivena, en el espejo deformante que la anterior le propone. Con esto, se exhibe, a la vez, como espectacularizada y percedera. Constituye éste, un aspecto que merece un tratamiento aparte y que se encuentra vinculado con lo que, en este trabajo, se ha optado por denominar envilecimiento.

4. La cotidianización del arte

Una segunda dimensión, inherente a esa arcilla arrancada a los medios de comunicación de masas, con la que Manuel Puig modela su edificio ficcional, la constituye el inevitable envilecimiento de su producción. Un envilecimiento que acompaña el movimiento general de lo que, aquí, ha venido siendo llamado disminución, como expresión literaria de un universo degradado. Pero que, además, entabla un abierto contrapunto con ese carácter espectacular que permea y esteriliza la "vida" del hombre masificado.

En este marco, resulta de interés detenerse en la concepción del artista, del arte y del público, en vinculación con ese corte establecido por la instauración de la sociedad de consumo y el consecuente control de nuestro cotidiano por la denominada industria cultural.

Como se sabe, el problema del artista y del arte en la sociedad capitalista cuenta con una larga tradición en el ámbito de la literatura occidental. Ya Balzac, en el siglo pasado, revela en las Illusions perdues, como lo demos-

tró Lukács (30), el proceso de "capitalización del espíritu," "el aprovechamiento material de la invención", en los comienzos de la afirmación del capitalismo francés y del naufragio de los ideales revolucionarios de la burguesía. También en la obra de Tomas Mann asume radical importancia la relación del artista con el arte en la época de la burguesía moribunda. En éstas, obras que se vuelcan sobre el gran desvendamiento, operado en la consciencia creadora, de las reales condiciones en que se desarrolla la producción artística, en la realidad instaurada por la economía capitalista. En lo que respecta a Manuel Puig, es posible adelantar que la escala disminuida, en la concepción de su artista ficcional, se encuentra estrechamente articulada con las condiciones socio-económicas, establecidas por la sociedad masificada, en el seno del capitalismo tardíamente avanzado.

4.1 La biografía cedida

El artista y el arte no se encuentran recurrentemente tematizados en la obra de Manuel Puig, como sucede con otros productores argentinos, verdaderamente obsesionados con el problema. Existe, hasta el momento, en esa obra, tan sólo un personaje que ejerce una actividad creadora. Se trata de Gladys Hebe D'Onofrio, protagonista de The Buenos Aires Affair.

Ciertas coincidencias inducen a pensar que la concepción de la artista plástica se encuentra inspirada en aspectos de la vida del propio Manuel Puig. Algunos detalles, que surgen del discurso de Gladys Hebe, en su entrevista imaginaria con Harper's Bazaar, parecen calcados en declaraciones del propio escritor. Tanto en el caso de la pintora fic-

cional como en el del escritor real, la producción de la primera obra de envergadura artística consigue ser llevada a cabo después de éstos haber desechado una actividad que suponía el empleo de materiales caros. En lo que respecta a Manuel Puig, se trata de la empresa cinematográfica. Como él mismo observa:

"Y con gran alivio noté que en la literatura no entraban en juego materiales dispendiosos como celuloide y actores. Precisaba apenas de una lapicera, papel y tiempo que en esa época no tenían ningún valor para mí. Podía hacer experiencias, tirar lo que quería" (31).

De manera paralela, Gladys Hebe emprende un cambio de orientación en el ámbito de las artes plásticas:

"Ahora sé por qué no había pintado o esculpido en todo ese tiempo: porque los óleos, las témperas, las acuarelas, los lápices de pastel, la arcilla, los bastidores, todo ello era un material precioso, de lujo que a mí no me estaba permitido tocar" (32).

La lectura, no ya de la mencionada entrevista, sino de algunos pasajes de la novela, ilustra nuevas coincidencias. Entre ellas, la obtención de una beca de estudios en el exterior (Roma y Nueva York, respectivamente). La frustrada participación en un concurso. Pues, como se ha observado, Manuel Puig pierde por un voto el premio Biblioteca breve, al cual concurre con La traición de Rita Hayworth, en favor de Julián Marsé. Simétricamente, Gladys Hebe acaba por ser descalificada como representante argentina en la Bienal de San Pablo, en la cual iría a competir también con su primera obra. La postergación de la mujer por otra artista plástica, María Esther, constituye un elemento, entre otros, que induce a pensar en que Manuel Puig está colocando en el centro de la escena literaria, como él mismo dice, problemas suyos no resueltos.

Nuevas simetrías se entablan a partir de la comparación de algunas informaciones suministradas por el capítulo tercero de The Buenos Aires Affair, con otros datos que surgen de la lectura de La traición de Rita Hayworth. El mencionado capítulo tercero narra, literalmente ab ovo, los principales acontecimientos de la vida de la protagonista. Cuando se enfoca su infancia y adolescencia es posible establecer un paralelismo con un personaje de la primera producción puigiana, decididamente autobiográfico: Toto.

La traición de Rita Hayworth presenta al niño en una recurrente copia de modelos cinematográficos. Toto recorta, colorea, o intenta reproducir seres, ya tomados de revistas de circulación masiva, ya de una realidad distorsionada por su visión cinematográfica de personas y acontecimientos. La mecanicidad de la copia se encuentra vinculada con la manera obsesiva con que, para huir de una realidad poco comfortable, el niño aborda su objeto de interés: el cine Hollywoodiano.

En este sentido, una expresión que él utiliza ("la tijera se recortan artistas") resulta suficientemente ilustrativa. Pues el carácter mecánico del instrumento, no sólo es representativo de una actitud con respecto al modelo, sino que la reducción, puesta de manifiesto en la frase, apunta también hacia una manera de encarar la realidad. Como se ha visto, Manuel Puig heredará de esa primera etapa de su vida, encarnada literariamente por ese personaje autobiográfico que es Toto, no ya una visión reduccionista de la realidad, sino una visión donde la reducción constituye un elemento crítico de indagación en lo real.

The Buenos Aires Affair hace eco de esta primera

obra del escritor. La novela presenta a Gladys Hebe, niña, calcando los diseños de una revista de historietas de gran popularidad en la Argentina en la década del 50: "Rico Tipo". Más tarde, los rostros de actrices publicados por revistas vinculadas con cinematografía. Y, por último, inducida a la representación naturalista de modelos humanos en la propia Academia de Dibujo, a la que concurre. En ambas obras, la mecanicidad del gesto infantil tiende a identificar a sus protagonistas.

Del mismo modo, y para completar el círculo, Manuel Puig confiesa haber copiado obsesivamente, durante su corto período de aprendizaje en los estudios romanos, viejos libretos cinematográficos, producidos por Hollywood. Sólo cuando el gesto consigue quedar libre de la rigidez de la copia, tanto en el caso de la artista ficcional, como en el del productor de carne y hueso, surge la primera obra de envergadura artística. Aquí, desempeña, como se verá, un papel fundamental la dimensión intuitiva.

4.2 El material empleado. Discurso puigiano y pop art.

El diálogo interdisciplinar, sustentado por literatura y pintura, implica el abordaje, no ya de lo que, en la artista plástica, hay de autobiografía de su creador, sino de nuevas simetrías entabladas en lo que respecta al modo de encarar la producción artística. Esto es, en la sustancia empleada y en el propio modo de composición de esa sustancia, en el seno de la obra. De aquí surgirán las coordenadas que vinculan los textos puigianos con el pop art.

Sobre el carácter de la obra de Gladys Hebe, poco

informa The Buenos Aires Affair. La novela escamotea el cuerpo del cuadro. Falta ese pasaje descriptivo que hubiera suministrado al lector alguna información sobre el mismo. En otras palabras, la obra de Gladys Hebe constituye un gran hito en la novela.

Y todo induce a pensar que el gesto puiguiano de escamotear el cuadro a su lector no es gratuito. Pues a esa pereza descriptiva, se contrapone, de manera aparentemente inexplicable, una exagerada vocación detallística cuando de otras obras se trata. Como los cuadros que tienen la mera función de adorno en el apartamento de Leo. Así en el capítulo segundo se lee:

"La superficie más áspera corresponde a un cuadro de autor contemporáneo de la escuela tachista, cuyos grumos de pintura configuran relieves granulados y hasta puntiagudos, sus colores predominantes son el amarillo y el negro. Hay varios cuadros más en el departamento, entre ellos, uno de dimensiones inusitadas - dos metros de alto por dos de ancho - casi íntegramente ocupado por un círculo color añil" (33).

No. Evidentemente el gesto no es gratuito. ¿Qué significa, entonces, esa ausencia que tiende a imponer una presencia?

Comencemos por las informaciones suministradas por la obra. Se sabe que los diez años que distan entre el último cuadro de la artista y esta nueva obra, la han apartado de la representación naturalista. (El período coincide con el alejamiento de Manuel Puig de la copia de libretos cinematográficos y el emprendimiento de La traición de Rita Hayworth). Se sabe también que esa obra se encuentra conformada a partir de detritos de la sociedad de consumo, que la marejada deposi

sita sobre la costa, con los cuales la mujer sustenta una relación bastante peculiar:

"Volví a casa y empecé a hablar - en voz muy baja para no despertar a mamá - con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja de diario rota, y me puse a escuchar sus voces!" (34).

Naturalmente, la publicación de La traición de Rita Hayworth, en 1967, posibilita el acceso del público lector a la primera producción puiguiana. Con todo, existe sobre ella un testimonio del escritor que dialoga con lo expresado por su criatura ficcional:

"Pensé en un guión basado en cuestiones de un primo mío de aquel pueblo. Anécdotas reales. Un material mío no era copia de nada (...). Yo llevaba seis años en Europa, en países donde se hablaba otras lenguas y ya en mi español no tenía demasiada confianza (...). Era una crisis total pero en ese momento recordé con claridad una cosa, que eran las voces de aquellos personajes (...). Esas voces sí las tenía clarísimas!" (35).

A partir de esta coincidencia, es posible leer, en la búsqueda emprendida por Gladys Hebe de esos objetos que cada mañana deposita la marejada sobre la costa, una actividad del propio escritor. Así, la marejada puede ser entendida, por sobre su significación más superficial, como el flujo y reflujo de la actividad mnemónica que provoca el reencuentro, producido en el terreno de lo imaginario, de Manuel Puig, quien escribe La traición de Rita Hayworth en Europa, con seres temporal y espacialmente distantes. Gladys Hebe encuentra; Manuel Puig reencuentra.

Después de esta primera producción, el escritor enfatiza recurrentemente el carácter de hallazgo de personas de la vida real que, en calidad de personajes, van a saltar,

sometidos, naturalmente, a un proceso de recreación literaria, dentro de su universo ficcional. "Me encontré con un personaje", una declaración recurrente en el escritor, viene a la medida para la ilustración. Quizás el caso más reciente lo constituye la experiencia emprendida en Sangre de amor correspondido. Aquí, el encuentro eventual con un albañol, contratado para hacer algunas reparaciones en el apartamento del escritor, en Río de Janeiro, dará pie a su metamorfosis en el Josemar literario.

Ahora bien. En la medida en que espectacularizado, el personaje puiguiano es también serializado. O mejor, la espectacularización instalada en la vida cotidiana, serializa al personaje. ¿Se quiere algo más próximo al objet trouvé? ¿Se quiere una mayor adhesión del arte a la vida?

Como se sabe, la adhesión del arte a la vida constituyó una preocupación de los surrealistas ("ya nada adhiere a la vida" decía Artaud) y, sobre todo, del arte iracundo de los dadaístas. En este sentido, los ready-mades de Picabia y de Marcel Duchamp representan un ejemplo paradigmático de intento de mezclar el arte con la "impureza" del mundo cotidiano, transformando en objetos artísticos, objetos del día a día. La influencia, sobre todo, de Duchamp se tornará audible, con bastante nitidez, en Rayuela, y sobre todo en La vuelta al día en 80 mundos y en Ultimo round, obras en que, lo considerado, hasta el momento, como innoble de ingresar al incontaminado universo artístico, penetra bajo la forma de titulares de periódico o de frases pintadas en los muros de París por los estudiantes franceses en mayo del 68.

Como se verá, la posibilidad de aproximación de la producción puiguiana a la línea americana de un movimiento

pictórico como el pop art provocará que, en su proceso de cotidianización, la literatura argentina dé, en la obra de Manuel Puig, un paso más hacia el frente. La medida de este avance estará dado en un cierto sentido, por la distancia que separa la adherencia cortazariana a una corriente de realismo sobre la vanguardia hispanoamericana, el surrealismo, de la adherencia puigiana de un movimiento como el pop art.

En el proceso de cotidianización del arte se aúna el carácter de esas voces que Manuel Puig escucha e incorpora a su ficción. Se trata del lenguaje coloquial con toda su carga de "imperfecciones". Si la aproximación de la lengua escrita a la oralidad constituyó una preocupación del escritor argentino de vanguardia, cabe reconocer que el resultado tuvo más brillo en la producción ensayística que en la propia producción literaria. Hubo que esperar a esa maravilla del lenguaje que es Rayuela para que la teoría se concretizase en la práctica. Con todo, por momentos, como observa Emir Rodríguez Monegal (36), los personajes cortazarianos parece que redactan sus frases, en vez de hablar. Se trata de personajes intelectuales.

Por el contrario, el personaje puigiano no sólo hace apelo al flujo de la oralidad cuando habla, sino también cuando escribe. Se trata de una escritura traducida al ámbito de la oralidad. Con todo, ese torrente verbal carece de brillo. Contaminado, como está, por el clisé que se instala en el discurso, ese torrente verbal que goza tan solo del brillo de la superficie, se encuentra también signado por la serialización que presupone la espectacularización del habla del hombre masificado. Como se ve, todo, materiales arrancados a los mass-media, personajes encontrados al azar, y el propio lenguaje de los personajes, remiten a una serialización que torna posible comparar la labor llevada a cabo por

Manuel Puig con la del artista pop, en su proceso de cotidianización de la literatura.

Claro que esa sustancia no entra en estado puro en la producción de Manuel Puig. En tal caso se limitaría a fotografiar la superficie. El indiciamiento de sucesivas capas de modelos en el nivel del lenguaje, en el nivel de los caracteres y en el nivel del material - otorgan a esas obras ' densidad. De esa densidad surge la visión oficial del mundo y su negativo. Lo espectacular y el envilecimiento. Tal es el procedimiento a partir del cual Manuel Puig concibe a su artista ficcional.

4.3 La escala disminuida

Gladys Hebe no es insensible a la tentación de espectacularizar, en la entrevista imaginaria con Harper's Bazaar, su propia imagen de productora artística. Por eso, Gladys Hebe adhiere a ese papel, presentándose ante la reportera imaginaria, recubierta por las etéreas vestiduras, inherentes a la genialidad romántica ("Esa noche me sentí más sola que nunca, presa de la desesperación volví al chalet y tuve, entre desvaríos, la inspiración"⁽³⁷⁾). Mas, por otro lado, existe en ella una suerte de complejo de inferioridad que deviene de una implícita comparación con el material noble empleado por otros productores, instalados, a esta altura, en el sitio de privilegio concedido por la alta literatura: ("a un ser inferior no le está permitido jugar con objetos valiosos"⁽³⁸⁾) refiriéndose al carácter dispendioso del material necesario para emprender otro tipo de producción, en el terreno de las artes plásticas, observa: "... todo ello era un material precioso, de lujo, que a mí no me estaba permitido to

car"(39)).

El material que la artista plástica emplea constituye un material doblemente ajeno. Pues, es ajeno, en cuanto materia considerada, tradicionalmente, como despojada de nobleza para ingresar al universo de las artes. Y es ajeno, también, en la medida en que representa una sustancia encontrada ya pronta en la realidad. En fin, se trata de objetos que, en tanto productos de la sociedad de consumo, se encuentran signados por marcas que preceden al propio proceso de elaboración. Mas, a pesar de ello, Gladys Hebe experimenta por esa sustancia un fuerte sentimiento de identificación. Llama a esas cosas "criaturas hermanas". Ella misma consustanciada con el detrito industrial.

Ahí, Manuel Puig no concede lugar de privilegio a su artista ficcional. Ni se lo autoconcede a sí mismo, en la medida en que es por ella espejeado dentro de la obra. Por eso, como en el caso de todos sus personajes, el escritor en tabla en la concepción de la artista plástica el mismo con - trapunto entre lo espectacular (la marca registrada de la sociedad de consumo) y el envilecimiento, la degradación, con respecto al papel que la mujer pretende representar. En este caso, el papel de creadora artística. En este sentido, Manuel Puig concibe a la artista plástica (y se autoconcibe) como un ser socialmente indiferenciado.

La dimensión del envilecimiento constituye, en la cuestión que se está analizando, el contrapunto literario de otra dimensión, también presente en la obra. De este modo, el escritor da en el blanco de una sociedad que espectaculariza, a través de flashes, reportajes y entrevistas, la imagen del productor cultural. Y también de la propia obra artística

a través de la propaganda. Por eso, Manuel Puig envilece su producto, ya desde sus propias tapas, proponiéndolo al consumo, a veces, como folletín o como novela policial. Desvenda así la estrategia social, poniendo de relieve el recurso de la reproducción técnica en el que todos estamos inmersos.

La escala disminuida, a la que Manuel Puig hace ' apelo en el tratamiento de su artista ficcional, descubre ' su presencia entre las bambalinas literarias. El también ' se identifica con esa sustancia vil que, transformada en arcilla significativa, construye el edificio de su obra. Por ' eso, el propio autor se revuelca en el lodo de nuestro universo cotidiano. El recurso lo constituye la disminución de la distancia estética que, normalmente, delimita con nitidez la distancia autor-obra que no es otra que la distancia autor-mundo. El productor se autodescalifica identificándose con la banalidad de lo cotidiano que trata en su obra. Y ' también banaliza la función de su lector.

Y esa banalización no deja de presentar sus peligros, sobre todo, en los momentos en que el proceso se radica. Sobre todo allí donde las historias intercaladas se distienden. Sobre todo allí donde las notas de pie de página o los comentarios de los propios personajes entregan al lector elementos premasticados.

Conste que no considero que la banalización instalada en la producción de Manuel Puig devenga, exclusivamente, de la presentación "por entregas" de un mismo problema. Al final de cuentas, la sustancia que la descalificación de la vida cotidiana le propone al escritor es, siempre e irremisiblemente, la misma. El proceso de banalización de la ' .

producción puiguiana se torna perceptible en el devenir literario de lo que va de La traición de Rita Hayworth a Pubis angelical, pasando por The Buenos Aires Affair, obras éstas tomadas como pautas interpretativas en el transcurso de este trabajo, justamente, a partir del tratamiento literario al que lo mismo es sometido. El problema aquí radica en que lo que se encontraba implícito en el discurso literario se va tornando más y más explícito. Como el látex de la gorra de baño, como la goma de la zapatilla rota, como el papel de la hoja de diario, productos de la sociedad de consumo, con los que Gladys Hebe monta el cuadro, la obra de Manuel Puig se va tornando cada vez más perecedera.

Constituye éste un precio caro, pero que no deja de tener interés a la luz de otro aspecto. Pues el envilecimiento de productor, producto artístico y público implícito acaban por sustraerles la máscara histriónica, el aura entendida como valor de culto (40), que normalmente circunda, sacralizando, no sólo la obra literaria, sino también las actividades de lectura y escritura. De este modo, la descálificación de autor y público los torna indiferenciados con respecto al producto vil que el autor, en cierto sentido, finge dejar de salir de sí y entregar al otro. Y, es bueno decirlo, Manuel Puig banaliza, también, la función del intelectual que, por ventura, se asome a sus obras.

4.4 "Sinal fechado"

Y volvemos a Cortázar. Un estudioso de la obra cortazariana como Davi Arrigucci Jr (41), señala en el propio centro significativo de "El perseguidor" (42), la tensión entre vanguardia y kitsch. Esta se encuentra expresada me-

diante el enfrentamiento entre dos músicas compuestas por un as del jazz: Johnny Carter. Se trata de Amorous y Streptomicyne. La primera, verdadero producto estético, excento de las exigencias del mercado, monumental, cuyo alto vuelo artístico, nadie, excepto Bruno, un crítico de arte, consigue valorizar. "Amorous adquiere así - comenta Arrigucci - la dimensión típica del producto de la alta cultura, confinado apenas al círculo de élite que, en nuestra época, produce y consume cultura viva y que de forma alarmante es cada vez más restricto". Por el contrario, Streptomicyne se encuentra montada sobre una sucesión de fáciles efectos pre masticados al gusto del gran público lo que redundo, en contraposición con la improductividad económica de la primera, en gran éxito de ventas. Se trata de un producto kitsch. En esas producciones disonantes, paradójicamente emanadas del ingenio inventivo de un mismo artista, es posible leer, según Arrigucci, en "el astillamiento y el ímpetu autodestructivo del artista" que se pone de manifiesto, en una, y en "el acabamiento prolijo" de la otra, "la complejidad de una situación que aproxima los contrarios" y que "nos conduce al aspecto esencial del problema, a que alude simbólicamente la narrativa: la destrucción del arte y del artista articulada con el momento histórico de la industria cultural". En Julio Cortázar, el círculo restricto producción-consumo artístico se encuentra, a la vez, estetizado y degradado.

Degradado, por la propia sumisión a las condiciones del mercado (Streptomicyne y la biografía de Johnny, que Bruno escribe, venden como la Coca Cola). Mas todavía estetizado. Porque entre la impotencia y el deseo de aprehensión de ese out of nowhere se yergue el brazo, casi tantálico de un artista, señalando obstinadamente en dirección al infinito y circunscribiendo a sus pares de la realidad con la luz mortecina de un aura que se va extinguiendo para siempre.

Este hecho aproxima y distancia a Cortázar y Manuel Puig. Pues, Cortázar confiere a la concepción de sus artistas ficcionales de rasgos de los grandes artistas de nuestro tiempo. Charlie Parker, "The Bird", para Johnny; el Gran Macedonio Fernández, Joyce, Mallarmé, para Morelli. Quizás también ellos modelos del propio Cortázar. A la que se suma la concepción heredada por Julio Cortázar del surrealismo del artista como Mago. Y una vez dotados de gigantesca carnadura literaria, Cortázar acaba por configurarlos como "héroes degradados". Por el contrario, la degradación, en la concepción del artista ficcional puigiano se encuentra ya presupuesta en el propio punto de partida. Si Johnny Carter le preguntase a Gladys Hebe D'Onofrio qué hay out of nowhere, la mujer no respondería: se limitaría a señalar el vacío del cuadro.

Diferente es también la concepción del receptor implícito a esas obras. ¿Acaso no se encuentra también él contaminado por la industria cultural? El caso de Bruno lo confirma. ¿Acaso la industria cultural no reprodujo la fachada de la obra de Cortázar? Y la garúa noctámbula de Buenos Aires se llenó de Magas. Como, por los cafés de la bohemia paulistana, pulularon - y pululan - intelectuales tan a lo Oswald de Andrade. La literatura, inocentemente, también generó y continúa generando sus modelos. Y esos modelos constituyen las mitologías del intelectual contemporáneo. Quizá menos barrigudo - en tanto que mejor alimentado física e intelectualmente - que el personaje puigiano, el intelectual también es un enano deforme. En este sentido, como dice la canción popular argentina, las cosas se cuentan solas, sólo hay que saber mirar.

Admiradores todavía de lo lindo, abominamos lo feo. Pero ¿no será, acaso, el punkismo de los más jóvenes una mo -

da más puesta en circulación por las artes de nuestro tiempo. En tal caso ¿En qué medida la actual nueva guardia artística, hecha como está, a partir de la fealdad de lo precedido, no será ya vieja guardia? ¿No será, por ventura, que la intermitencia y fugacidad de los estímulos de la vida contemporánea nos está condenando, irremisiblemente, a estudiar lo nuevo ' que ya pasó a ser viejo? Y si fuese así ¿ No estará ya ahí ' una nueva arte en pirandelliana procura de un ensayo crítico?

5. El arte en un universo inerte

La etimología ilustra que la palabra inerte entraña, por lo menos, dos posibilidades significativas. Por un lado, y constituye ésta su acepción más superficial y difundida, se trata de aquello que carece de movimiento y que, ' por tanto, se deja arrastrar por un otro. Además, inerte es aquello que carece de arte, "sin arte", en la duplicidad ' que el universo antiguo otorgaba a esta palabra, procediendo a una simbiosis de arte y técnica. Luego, la palabra remite, a la vez, a "destecnificado" e "inartístico". Por paradójico que parezca, quizás la riqueza que la etimología proporciona al vocablo lo torne el adjetivo más ' adecuado cuando de la realidad de la pobreza, inherente al subdesarrollo, se trata.

En la propia biografía cedida por Manuel Puig a ' su artista ficcional y en lo que, aquí, se ha denominado la escala disminuida comienza ya a delinearse la dimensión de la carencia. Con todo, existen en The Buenos Aires Affair , otros elementos que acaban por darle definitivamente el nombre a esa pobreza.

Un diálogo entre Leo y María Esther, a la manera de conversación telefónica escuchada desde un solo lado de la línea, establece, por contraposición con las opiniones vertidas por la mujer, el modo en que la otra, Gladys Hebe, produce su obra. María Esther levanta la necesidad de un planteo previo, anterior a la producción artística, "¿Es decir que Ud. no daría una sola pincelada o definiría un solo volumen sin saber por qué lo hace?" ... "O sea un planteo previo", lo cual implica una fuerte intervención de la razón en la conformación de una obra, cuya condición sine qua non reside en su originalidad. ("¿Cómo? El artista existencialmente implica que su planteo sea original"). Por contraposición, Gladys Hebe menosprecia ese planteo previo ("tal vez un poco apresuradamente el jurado ... ya eligió a Gladys Hebe D'Onofrio como representante argentina, como Ud sabrá, el caso es que yo he comenzado a dudar ... sobre todo después de hablar mucho con ella y notar la tota falta de eso que estamos hablando ... un planteo previo"). Y además existe en esa producción una fuerte carga de lo irracional ("... Pero cuando está trabajando, no le sucede -yo he leído en otros artistas muy célebres - que Ud se sienta llevada por una fuerza misteriosa que le va dictando cosas que no sabe muy bien adónde la llevan"... ¿Cómo? ... Es decir Ud no creería en la dimensión inconsciente como motor principal en la creación artística"). (43).

Sin duda, resuena aquí una polémica oculta entre el propio Manuel Puig y su vencedor en el premio Biblioteca Breve, Julián Marsé. En el centro de la discusión, se encuentra el conservadorismo estético, encarnado por María Esther (Mar-sé?), y que se pone de manifiesto, en otras partes de la novela, en sus opiniones sobre el divorcio y el aborto, por ejemplo, y la vanguardia estética encarnada, al parecer, por la producción de Gladys Hebe.

El planteo previo, que exige María Esther, tiene todo que ver con racionalismo. Y la razón se encuentra, hoy en día, totalmente espectacularizada. O mejor, el mito ha ocupado el espacio de la razón, proponiéndose, a su vez, como racional. La propia ausencia de voz de María Esther parece anunciar la esterilidad de su obra, en la medida en que lo racional espectacularizado reproduce la superficie. Resta la intuición. El carácter intuitivo de Gladys Hebe, en lo que respecta a su producción (y en lo que respecta a la producción del propio Manuel Puig) se pone de manifiesto en el procedimiento de selección y de montaje de una sustancia ya dada. Esa es su manera de expresión artística.

En lo que respecta a los criterios de originalidad, existen en la producción de Manuel Puig dos aspectos, hoy en día íntimamente vinculados, que los deniegan.

El primer aspecto se articula con la importación de técnicas a la que procede el artista latinoamericano. Este problema ya ha sido levantado por toda una sociología de la literatura de peso (44), en lo que concierne a las condiciones de producción artística en el seno del subdesarrollo. Se ha afirmado recurrentemente - y con razón - que el escritor latinoamericano, a partir de técnicas tomadas como préstamo a la literatura producida en los países irradiadores de cultura, modela una sustancia propia que extrae de su propio entorno regional. No es otro el procesamiento tecnológico al que es sometida nuestra materia prima, a partir de técnicas provenientes del espacio de ideación del desarrollo industrial.

De manera paralela, Manuel Puig tritura su material, sometiéndolo, en la fragua de su creación, a la misma temperatura que el procedimiento kitsch derrite la nobleza'

del acero de la alta literatura. El resultado, naturalmente diferente, como ya se ha explicado, lo constituye el pastiche, que, como también se ha visto, desempeña un papel ambivalente en esa producción. Esto posibilita que la literatura puigiana exhiba su fachada glamurizada. Del mismo modo que la importación de tecnologías de los países altamente industrializados posibilita a los países subdesarrollados exhibir al mundo el efecto atmosférico que circunda la fachada de sus centros más adelantados. Llámense Caracas, San Pablo o ese gran pastiche de cemento que es Buenos Aires. De este modo, queda espectacularizado el edificio del subdesarrollo que oculta al mundo su interior desvencijado.

Con todo, al "efecto atmosférico" se contraponen, aunque sólo en parte, pues ambos son aspectos que se aúnan en la disminución que apunta hacia un mundo degradado (la atmósfera también achata), el envilecimiento que representa el ingreso de esos materiales "reconocibles" en el universo de la creación. El envilecimiento constituye el desvendamiento gritante del pacto oculto. El "affaire" de Buenos Aires, de Caracas, de San Pablo, metonimias de totalidades regionales, con los centros de poder.

Por eso, de manera paralela a nuestros grandes centros urbanos, las técnicas empleadas en la producción puigiana solicitan, a la vez, dos actitudes, íntimamente vinculadas, de su eventual frecuentador. La contemplación y admiración (mirar de lejos, respetuosamente) de ese ente cuya sacralización deviene de su carácter espectacular. Y la abominación en lo que respecta al precio exigido -y algo que presupone nuestra humillación cotidiana. El doble movimiento desautomatiza nuestra visión corriente de pasar por encima de nuestro cotidiano sin verlo.

El segundo aspecto se vincula con la sustancia empleada por el escritor latinoamericano. En el caso de Manuel Puig, se trata de una sustancia ajena. Son detritos industriales, producto de la alta tecnología que, como Gladys Hebe manifiesta, deposita la marejada sobre nuestras costas, que se transforman en el gigantesco recolector de basuras de la sociedad de consumo. No es otra la condición de la América Latina, en tanto depositaria impotente de los despojos de los países altamente industrializados. Convertidos también sus habitantes en los restos humanos que pululan en el escenario del capitalismo tardíamente avanzado. De ahí que la dimensión de envilecimiento implícita en el material empleado por Manuel Puig, remita a una degradación que parece haber tocado fondo.

Hoy en día, ante una producción como la de Manuel Puig -y de otros escritores contemporáneos no argentinos pero pertenecientes a las áreas del subdesarrollo - se torna necesario reconsiderar el presupuesto de la propiedad de la sustancia literaria. Pues esa sustancia con la que el escritor sudamericano trabaja se va tornando cada vez más indiferenciada. Este hecho provoca que, como nuestra, otrora, lozana y saludable materia prima, contaminada ahora, por la toxicidad de los productos químicos que le son inyectados, nuestra literatura, desustancializada, se transforme en una cosa dura, dolorosa de tragar. Como se ve, todo atenta contra los criterios de originalidad de nuestra producción artística.

Este hecho levanta otra cuestión ¿Acaso la literatura producida en los países desarrollados es original? Claro que no. El black out histórico producido por el poder letárgico de los mass-media sobre el habitante del país desarrollado lo configura como huérfano en esa riqueza, como

una sustancia que se propone a la literatura, también como indiferenciada. En lo que respecta a nosotros, huérfanos en la pobreza, existe un rasgo de estilo en la producción de Manuel Puig que nos representa. Pues, a pesar de lo dicho, además de la ajenidad, la forma literaria capta lo que nos es propio.

Y la propiedad surge de una obra que se propone como un espejo cóncavo, agudizando los rasgos deformantes, producto del espesor multiplicado por las diferentes capas de la fantasmagoría. Dicho de otro modo, en el rasgo grueso es posible reconocer la pobreza de las filiales. Y, de manera paralela, en el trayecto delineado por la producción puigiana existe también un proceso de autopauperización. Pues cada nuevo texto que se incorpora a esa producción se mira en el espejo deformante de la anterior, ampliando la asperezas hasta el punto de caer en la banalidad.

Como siempre, los intereses que la pobreza paga por su deuda externa son excesivamente altos. Si el clisé, inserto en el discurso del personaje puigiano, puede ser identificado con grilletes que amarran sus pies y lo impiden avanzar; si transformada cada obra puigiana en clisé deformante de la otra, esa obra atasca su marcha, nada mejor que la rigidez del clisé para expresar la realidad estancada (la inercia) del subdesarrollo. En este sentido, el anquilosamiento connotado por el clisé es homólogo al connotado por la padronización de los objetos industriales empleados por Gladys Hebe.

Por eso, la inercia inherente al subdesarrollo, siempre arrastrado por el carro triunfal de los centros vendedores, no puede hallar mejor expresión que en ese gran hito que representa, en The Buenos Aires Affair, el cuadro pro

ducido por la artista plástica Gladys Hebe D'Onofrio.

En primer término, el vacío pictórico connota un homogeneizado vacío cultural. Marca el momento de desculturización por el que atraviesa la sociedad capitalista. En términos de capitalismo tardíamente avanzado, en particular, el argentino, el cuadro expresa la multiplicación de vacíos, que significa la instalación del vacío cultural del inmigrante sobre el vaciamiento de la ya débil cultura gauchesca, lo que da por resultado un vacío sobre el cual se arrellana, con comodidad, lo espectacular. Sólo un producto inerte, en el sentido, ahora, de inartístico, puede constituir el aguijón adecuado para perforar el globo de lo espectacular.

Este hecho nos lleva a reflexionar sobre la literatura argentina anterior al fenómeno puiguiano. ¿Acaso esa literatura, en la medida en que excesivamente intelectualizada, no revestía a nuestro fenómeno literario de un cierto grado de espectacularización? ¿Acaso corresponden esos "locos místicos" a la realidad del día a día rioplatense? Claro que no. Esos personajes, muchos de ellos posibilidades del propio productor de literatura, representan la excensión de éste con respecto a un cuerpo social que deniega como propio. Tampoco es posible concebir una literatura de ese tipo en el mundo descalificado de las vísperas del año 2.000.

Por eso, la gran audacia de Manuel Puig constituye en echar mano a los elementos más viles, remitiendo con eso a la degradación de la sociedad en la que vivimos. Claro que esos elementos ya se hallaban presentes en otros escritores. Sobre todo en Cortázar. La luz del fenómeno puiguiano, sin duda alguna, proporcionará nuevos elementos in

terpretativos de la producción de sus predecesores. Con todo, carecen éstos del gesto amplio emprendido por Manuel Puig. El gesto nuclea en torno del producto inerte (inartístico) a un productor y a un público implícito concebidos también inartísticamente. Pues el espacio en que transcurren esas novelas y el espacio que el escritor concede y se autoconcede es el de la contaminación, de la descalificación, del envilecimiento.

De modo que, ante una producción de este tipo, el grito de sálvese-quien-pueda, eventualmente esbozado por la academia, atrincherada en los claustros universitarios, ya no convence a nadie. De aquí, me parece, surge, salvo raras excepciones, el enmudecimiento de la crítica literaria ante casi veinte años de producción puiguiana. El tic parece poner de manifiesto, a la vez, retracción y miedo. Tampoco me parece procedente el abordaje de una producción como la de Manuel Puig, con la excensión que, en el decir de Mario Vargas Llosa, en otro contexto, experimenta el entomólogo por su araña. Mal que nos pese, constituye también éste un gesto espectacular. Pues la descalificación se encuentra instalada en todas partes, y de ésa, como de la muerte, no se salva nadie. O como dice la canción brasileña: "Se correr o bicho pega/se ficar o bicho come".

Dígame para concluir que Manuel Puig no es un escritor menor, ni un escritor excepcional. Su discreta excepcionalidad lo configura como un escritor de nuestro tiempo, superpuesto, indisolublemente, al escritor del subdesarrollo.

Despeinada y con los dedos bastante manchados de tinta, antes de apagar el potente reflector ... del velador que ilumina mi trabajo, dejo sobre la mesa el papel ... de redactora de esta disertación de maestría y escribo

FIN

NOTAS

- (1) Vide Emir Rodríguez Monegal. "La traición de Rita Hayworth: una tarea de desmitificación". IN Narradores de esta América.
- (2) "Entrevista" con Leo Gilson Ribeiro. Jornal da Tarde. Suplemento Cultural, sábado, 12-7-80.
- (3) "Entrevista" con Jean Michel Fossey. De las artes y las letras.
- (4) "Entrevista" UNICAMP
- (5) Gietz, Ludwig, Phaenomenologie des kitsches, Rothe Verlag, Heidelberg, 1960. IN Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados.
- (6) Moles, Abraham. O Kitsch.
- (7) Gietz, Ludvig. op. cit.
- (8) Clement Greenberg esboza una diferenciación entre lo que él denomina Vanguardia y Retaguardia cultural. Para esto, parte del concepto aristotélico de arte como imitación. En este sentido, la Vanguardia artística imita el acto de imitar, o sea, los procedimientos que llevan a esa imitación que es la obra. Por el contrario, el producto kitsch imita los efectos de la imitación. (Vide Greenberg, Clement. "Vanguardia e kitsch". IN Cultura de Massa (Bernard Rosenberg y David Manning, organizadores))

- (9) El argumento corresponde a Adorno y se encuentra desarrollado en el ensayo "O fetichismo na música e a regressão na audição". Advierte Adorno que la relación entre hombre masificado y producto artístico mercantilizado se configura como la adoración a un objeto fetiche. La buena y la mala música ya no son diferenciadas analíticamente sino aceptadas sin discreción, por imposición del mercado que anticipa que esa música es buena, eximiéndonos de todo juicio. Lo que interesa es el valor de cambio y no el valor de verdad. Las observaciones de Adorno con respecto a la música con extensivas, naturalmente, al campo literario.
- (10) El escritor operativo -según Walter Benjamin - es aquel escritor que, trascendiendo la especialización en el proceso de producción, característica de la sociedad burguesa, se solidariza con otros productores y otras formas de producción contemporáneas. La suya es una educación politécnica que lo configura como productor -de-sechado el modelo fascista de personalidad creadora - y lo conduce a la superación de antinomias (forma/contenido; crítico/vulgarizador; autor/lector) a través de una constante reproducción de formas literarias. El escritor operativo no juega el rol de espectador sino que interviene activamente en ese proceso colectivo de creación.
- (11) Entrevista UNICAMP
- (12) Boquitas pintadas, Primera Entrega, págs. 10-11.
- (13) Pubis angelical. Capítulo II, págs. 33-34.

- (14) op. cit. Capítulo II, pág. 84.
- (15) op. cit. Capítulo II, pág. 29.
- (16) op. cit. Capítulo IV, pág. 100.
- (17) op. cit. Capítulo II, pág. 24.
- (18) op. cit. Capítulo II, pág. 24.
- (19) op. cit. Capítulo V, pág. 86.
- (20) op. cit. Capítulo II, pág. 26.
- (21) op. cit. Capítulo V, pág. 93.
- (22) op. cit. Capítulo II, pág. 27.
- (23) op. cit. Capítulo III, pág. 57.
- (24) op. cit. Capítulo III, pág. 193.
- (25) op. cit. Capítulo VIII, pág. 150.
- (26) op. cit. Capítulo X, pág. 192.
- (27) op. cit. Capítulo X, págs. 266-67
- (28) op. cit. Capítulo XVI, pág. 270.
- (29) Vide: T. W. Adorno. "O narrador".
- (30) Vide: Lukacs. Teoría de la novela.

- (31) Entrevista UNICAMP
- (32) The Buenos Aires Affair. Capítulo VII, pág. 126.
- (33) op. cit. Capítulo II, pág. 20.
- (34) op. cit. Capítulo VII, pág. 126.
- (35) Entrevista UNICAMP.
- (36) Vide Emir Rodríguez Monegal. "Tres tristes tigres". III Narradores de esta América II, págs. 331-367.
- (37) The Buenos Aires Affair. Capítulo VII, pág. 126.
- (38) idem, ibidem
- (39) idem, ibidem
- (40) Vide Walter Benjamin. La obra de arte en la era de su reproducción técnica.
- (41) Vide Davi Arrigucci Jr. O escorpião encalacrado.
- (42) Julio Cortázar. El perseguidor.
- (43) The Buenos Aires Affair. Capítulo IX, págs. 159-160.
- (44) Vide Antonio Candido. "Literatura y subdesarrollo".

BIBLIOGRAFIA

I- Del autor (en orden cronológico de publicación; se citará la edición utilizada en este trabajo).

- PUIG, Manuel. La traición de Rita Hayworth. Buenos Aires, Sudamericana, 8ª ed., 1975.
- . Boquitas pintadas. Buenos Aires, Sudamericana, 17ª ed., 1978.
- . The Buenos Aires Affair. Buenos Aires, Sudamericana, 4ª ed., 1974.
- . El beso de la mujer araña. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- . Pubis angelical. Barcelona, Seix Barral, 1979.
- . Maldición eterna a quien lee estas páginas. Barcelona, Seix Barral, 1980.
- . Sangre de amor correspondido. Barcelona, Seix Barral, 1982.

II- Sobre el autor

- ANTELO, Raúl. "Bilingüismo e paródia em Manuel Puig" IN: Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, abril/junho, nº33/34, 1976, págs. 153-160.

- ECHEVARREN , Roberto. "La superficie de lectura en The Buenos Aires Affair". IN: Espiral, Madrid, Fundamentos, nº3, 1977, págs. 146-174.

. "El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto". IN: Revista Iberoamericana, nº 102-103, enero-junio de 1978, Universidad de Pittsburgh, págs. 661-675.
- FERNANDEZ DE MAZZONI, Liliana. "O Playboy e um certo púbis angelical". IN: Polímica, São Paulo, nº4, 1982, págs. 144-149.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "El discreto encanto de Manuel Puig". IN: Punto de Vista, Buenos Aires, marzo/junio, 1980, págs. 33-35.
- JOSEF, Bela. "Reflexão ao nível da enunciação". IN: O espaço reconquistado, Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo, Petrópolis, Vozes, 1974, págs. 109-120.
- MUÑOZ, Elías Miguel. "Sangre de amor correspondido y el discurso del poder judeocristiano". IN: Revista Iberoamericana, nº 130-131, enero-junio de 1985, Universidad de Pittsburgh, págs. 74-87.
- PIGLIA, Ricardó. "Clase.média: cuerpo y destino. Una lectura de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig". IN: Nueva novela latinoamericana 2, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. "La traición de Rita Hayworth: una tarea de desmitificación". IN: Narradores de esta América II, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1984.

- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. "Los sueños de Evita". IN: Narradores de esta América II, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.
 . "Maldición eterna a quien lee estas páginas". IN: Vuelta, México, Número 54, volumen 5, mayo de 1981, pág. 36-37.
- SCHWARTZ, Jorge. "O insólito rendez-fous de María Félix com Che Guervara". IN: Lampião, agosto de 1980.
- TORRES FIERRO, Danubio. "Pubis angelical de Manuel Puig". IN: Vuelta, México, Número 36, volumen 3, noviembre de 1979, págs. 42-44.

III- Entrevistas, declaraciones, conferencias, etc.

- COURI, Norma. "Beijo com bolero" (entrevista). IN: Léia Livros, São Paulo, julho 1980, pág. 13.
- FOSSEY, Jean Michel. "Entrevista". IN: De las artes y de las letras, suplemento nº 92, abril de 1970.
- RIBEIRO, Leo Gilson. "Entrevista". IN: Jornal da Tarde-Suplemento Cultural, São Paulo, 12 de julho de 1980, págs. 4-5.
- UNICAMP, INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL) . "Entrevista" Campinas, 14 de agosto de 1980 (cinta magnetofónica).

IV- Bibliografía general

- ADORNO, Theodor W. "La posición del narrador en la novela contemporánea". IN: Notas de literatura. Barcelona, Ariel, 1962, págs. 45-52.

- ADORNO, Theodor W. "O fetichismo na música e a regressão na audição". IN: Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, págs. 165-191.

- AMOROS, Andrés. Subliteraturas. Barcelona, Editorial Ariel, 1974.

- IDEM . Sociología de una novela rosa. Barcelona, Editorial Ariel, 1970.

- ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, t. I y II, 1956.

- ARRIGUCCI Jr., Davi. O escorpião encastrado (a poética da destruição em Julio Cortázar). São Paulo, Perspectiva, 1973.

- BAKHTIN, Mikhail. La poétique de Dostoievski. Paris, Seuil, 1970.

- BARTHES, Roland. "Ecrivains et Ecrivants". IN: Ensayos críticos. Barcelona, Seix Barral, 1967, págs. 178 y sgtes.

- IDEM . Mitologias. Rio de Janeiro, Difel, 1978.

- BEREZOVSKY, Melanie y FERREIRA DE CAMARGO, Cândido Procopio. "Comunicação de massa: A mulher e o sonho". IN: Caderno Cebrap, São Paulo, nº 29.

- BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". IN: Otras inquisiciones. Buenos Aires, Emecé, 1960, págs. 137-140.

- BORY, Jean-Louis. Eugène Sue, Le roi du roman populaire. Paris, Julliard, 1966.

- IDEM . Tout feu, tout flamme. Paris, Julliard, 1966.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador" IN: Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980, págs. 5-28.
- IDEM . "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" IN: Os pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, págs. 5-28.
- BOSI, Alfredo. "Poesia e resistência". IN: O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, págs. 139-192.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. Tres tristes tigres. Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1970.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura y Subdesarrollo". IN: América Latina en su literatura. México, España, Argentina, Siglo veintiuno editores, 1977, págs. 335-353.
- IDEM . "Da Vingança". IN: Tese e Antítese, São Paulo, Ed. Nacional, 1978.
- IDEM . Literatura e Sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- ECO, Umberto. "A estrutura do mal gosto" IN: Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- EMÍLIO, Paulo. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" IN: Argumento nº 1, São Paulo, 1973, págs. 55-67.
- FUENFES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972.

- GREENBERG, Clement. "Vanguardia e kitsch." IV: Bernard Rosenberg e David Manning White (organizadores). Cultura de massa. São Paulo, Cultrix, 1957.
- GHIANI, Juan Carlos. Testimonio de la novela argentina. Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.
- KAYSER, Wolfgang. Lo grotesco-su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires, Nova, 1964.
- LIPPARD, Lucy R. et alii. A arte pop. São Paulo, Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- LUKACS, Georg. Teoría de la novela. Epil. de Lucien Goldmann. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. Radiografía de la parca. Buenos Aires, Babel, 1933.
- MEYER, Marlyse. "Folhetim para almanaque ou Rocambole, a Ilíada de realajo". IN: Almanaque. Cadernos de literatura e ensaio. São Paulo, Brasiliense, 1982, nº 14, págs. 7-22.
- MORIN, Edgar. Cultura de massa no século vinte (O espírito do tempo). Rio de Janeiro, Forense, 1962.
- ROQUEIRA GALVÃO, Walnice. "Cortázar e a migração do Verbo". IN: Seco de saios, São Paulo, Brasiliense, 1974.
- RAMA, Ángel. "Transculturação na narrativa latino-americana" IN: Cadernos de Opinião 2, São Paulo, Editora Imbibia.
- SAER, Juan José. "La literatura y los nuevos lenguajes". IN: América Latina en su Literatura, México, España, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, págs. 301-328.

- SARMIENTO, Domingo Faustino. Facundo. Edición Crítica y Documentada. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1938.
- SEBRELLI, Juan José. Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966.
- TODOROV, Tzvetan. "Tipología do romance policial". IN: As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- VARGAS LLOSA, Mario. La orgía perpetua-Flaubert y "Madame Bovary". Barcelona, Seix Barral, 1975.
- VIÑAS, David. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974.
- WILSON, Simon. A arte pop. Rio de Janeiro, Labor do Brasil, 1975.