

La mirada sin cuerpo

Josefina Delgado

Escribir es, en cierto modo, fracturar el mundo y rehacerlo, dice Roland Barthes. No otra cosa hace Manuel Puig cuando escribe. A pesar de la recepción interesada y lúcida en muchos casos que lo rodeó desde su primera novela, en sus declaraciones Puig solía quejarse de la falta de reconocimiento en su país y de cierta incompreensión esencial. Cuando apareció, en 1973, *The Buenos Aires Affair*, secuestrada por la censura, «empezó a sentir», escribe Tomás Eloy Martínez, «que la Argentina no le hacía justicia. (...) Creen que soy un best-seller pasajero, no un escritor»¹.

Me pregunto dónde estaba la raíz de su insatisfacción. Ahora, doce años después de su muerte, cuando más de cuatrocientos textos entre libros, notas, comentarios, intentan iluminar su obra, cuando se organizan simposios no sólo en países de Europa y en Estados Unidos sino también en Argentina, cabe revisar, aunque sea ligeramente, las tendencias que envolvieron la crítica de sus obras. Aquélla, acertadamente, tuvo el primer deslumbramiento a través de verificar algo que comenzaba a verse ya en otros escritores: la influencia de los discursos de la cultura de masas, la educación sentimental a partir de los géneros populares como el radioteatro, el folletín, la novela rosa. Y luego, por supuesto, el cine. Hasta que se produjo el segundo deslumbramiento: la visión desde el *camp*, ese hiperrealismo que pone de relieve, a través de los moldes de la exageración, no ya la abundancia sino la carencia, el vacío, en el fondo más recóndito de lo representado. Todo esto en un mundo ficticio donde se cambian las reglas del juego y los objetos del deseo son redefinidos permanentemente.

Es aquí, en esta redefinición (fractura, diría Barthes), donde se sitúa el intersticio en el que el crítico puede continuar las metáforas del texto puigiano. Un texto en el que la superficie ofrece tentaciones interpretativas diversas, en las que puede perderse la lectura, atraída por la novedad de las voces sin cuerpo, de un autor que se esmera en aclarar que su «enhebrado» respeta, sin embargo, el discurso real de sus personajes/personas.

¹ Tomás Eloy Martínez, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1997.

Glorificar el signo

Creo que la lectura desde la homosexualidad ha sido una etapa más en la comprensión posible del significado del texto. También, uno de los puntos refractarios hacia la posible comprensión de un autor/lector históricamente determinado. Quizá falte todavía un tratamiento puntual de la problemática del exilio, tomada no ya como dato contingente sino constitutivo de una cierta personalidad literaria². El exilio permanente de Puig asimila su elección de mundos distantes, quizá fantaseados como refugio en la búsqueda de la perfección idealizada. Como el cine, que también permite ser otro. Dentro de esta búsqueda, me interesa la homosexualidad en el significativo, me interesa como dato de la representación.

Hay dos puntos confluentes hacia los que quiero volver mi reflexión: la novela *Sangre de amor correspondido*, una de las que menos atención ha recibido por parte de críticos y comentaristas, y la relación entre la novela de José Donoso *El lugar sin límites* y el producto final, el filme del mismo nombre, que podemos llamar Ripstein-Puig. A la vez, las relaciones entre la novela y ciertas declaraciones de Puig posteriores a su publicación, permiten detectar recurrencias entre anécdotas personales, características del personaje Josemar y el hombre real que lo inspiró, que se conectan con la estética literaria de Puig.

Francine Masiello³ señala, como principio que organiza las investigaciones de las principales novelas de Puig, la contradicción entre superficie y profundidad, y sus estrategias representacionales vuelven según la autora sobre este dualismo inevitable. Señala así cómo Molina en *El beso de la mujer araña*, «se desliza desde las imágenes de la pantalla fílmica hasta su propia reconstrucción fantasiosa de lo que él cree haber visto». Algo parecido ocurre con Josemar, la voz central de *Sangre de amor correspondido*, aunque la diferencia reside en que esta vez ha desaparecido todo discurso simbólico instalado en la sociedad de la comunicación de masas: no hay cine, no hay folletín, no hay novela popular. Es decir, no hay un intermediario entre Josemar y su imagen, la de su recuerdo, que vuelve sobre sí mismo: solamente está su propia fantasía.

Otra diferencia: en el espacio, Josemar es el que va y viene, desaparece, no permanece sino en una zona de identidades cruzadas, regiones donde

² Ver Roxana Páez, Manuel Puig, del pop a la extrañeza, *Almagesto*, Buenos Aires, 1995, donde se analiza la incidencia del exilio como quiebre entre la identificación del cuerpo individual y el cuerpo estatal.

³ Francine Masiello, El arte de la transición, Buenos Aires, Norma, 2002, p. 144.

reina la hibridez. Entonces, se impone la pregunta. ¿Cuál es la verdadera identidad sexual de Josemar, el elegido por la madre entre los otros hijos? ¿Más allá de ese perseguir a distintas mujeres que resultan finalmente las máscaras de una misma mujer quizás inventada? El gran tema de Puig es el bovarismo, dice Ricardo Piglia. Entonces, ¿quién quiere ser Josemar? ¿Otro u otra? Josemar es un muchacho que se va de la casa porque el padre le tiene celos y luego se convierte en albañil trashumante. Toda su historia consiste en sus amores con chicas a las que vuelve locas de amor, pero con las que finalmente no se concreta nada. Todo pareciera indicar que el personaje hacia quien Josemar tendrá resentimiento es el padre. Sin embargo, al terminar la historia, es la madre a quien reprocha el fracaso de su único amor y el haber perdido la casa.

Otro albañil, el real, llegó a la casa de Puig en Río de Janeiro para hacer un trabajo y se convirtió, a sabiendas, en la principal voz de su novela *Sangre de amor correspondido*. El albañil real entabló con Manuel Puig una relación comercial, ya que aquél le pagó por grabar sus relatos y con ellos armó la novela, pero finalmente se produjo un episodio ingrato: el reclamo, casi chantaje, por una supuesta denuncia hecha por personas involucradas en el relato.

Derrida analiza como una relación peculiar entre arte y verdad la que se produce cuando los críticos hablan de los zapatos del famoso cuadro de Van Gogh. Ya no son, en ese hablar, ni los zapatos reales ni los zapatos simbólicos de la pintura de Van Gogh: son un producto, en el medio entre la cosa real y la obra de arte, algo así como el fantasma construido por la intención del crítico⁴. El albañil al que Puig se refiere cuando habla de él en sus reportajes ya no es ni el real ni el literario, es un producto, como diría Derrida, un fantasma construido con los restos de la literatura y de la experiencia. Las declaraciones de Puig forman un *corpus* intertextual con la novela.

Puig, personaje de sí mismo

Conocí a Puig en septiembre de 1986 en Río de Janeiro. Grabamos una entrevista que nunca fue publicada, pero que conservo en una cinta. Años después, al leer la entrevista de Kathleen Weathon⁵, pude comprobar que, a

⁴ Derrida, Jacques, *La verdad en el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁵ Kathleen Wheaton, *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996.

pesar de que las preguntas eran diferentes, sus respuestas habían sido las mismas. Hablaba de las máscaras, de los roles sexuales coyunturales, de su historia con el albañil. Me sorprendió descubrir que probablemente Puig había inventado a otro Puig para el público, y repetía años después al personaje que había sido para mí. La pregunta que me hice fue quién era él, en medio de un reportaje «construido», un producto de sí mismo, poniéndose la máscara de escritor y repitiendo sus propios lugares comunes, o si se colaba por los intersticios que le permitía su propio personaje.

En la entrevista de Wheaton (1989), el albañil y Puig se han transformado en personajes:

«Simplemente edité nuestras conversaciones. Mi trabajo fue principalmente extraerle todo su material, darle ánimo para que hablara y se expresara. (...) Era irónico, porque su historia era sobre la pérdida de una casa; y por contarla se consiguió una casa nueva y mejor. Eso me hizo sentir muy bien. (...) Lo que compartíamos era el problema del padre..., del fantasma del padre. Sólo puedo contar una historia sobre algún personaje que sea reflejo de mis problemas más candentes. Creo que los personajes son vehículos de exposición. Sus voces están colmadas de claves ocultas, y me gusta escucharlas. Por eso trabajo tanto con diálogos. A veces lo que no dicen expresan más que lo que dicen. Mi voz no es la de la clásica tercera persona».

Este estilo deliberado de borramiento del narrador –aunque Puig diga «transcribí nuestras conversaciones» el interlocutor ha sido trasmutado– lleva a indagar, como afirma Graciela Esperanza⁶ «el mecanismo que permite la invisibilidad de la transfiguración y también los motivos de la ausencia, sus ‘consecuencias’, su eficacia». La pérdida de la casa, que la grabación de las conversaciones con Puig le permite recuperar, restituir, asimila a Josemar a la Japonesa, una de las voces de *El lugar sin límites* de José Donoso, que para que el patrón del pueblo le regale una casa, la del prostíbulo, acepta ejecutar para él un «cuadro plástico» nada menos que con la Manuela, un travestí –pero finalmente un varón–, de cuya unión nacerá la Japonesita.

El relato masculino

En 1976, el director mexicano Arturo Ripstein llamó a Manuel Puig para encargarle que escribiera un guión sobre *El lugar sin límites*. Sin duda

⁶ Graciela Esperanza, Manuel Puig. Después del fin de la literatura, Buenos Aires, Norma, 2000.

había vínculos a través de otros. Donoso conocía a Juan Goytisolo, a quien Néstor Almendros, compañero de estudios de Puig en Roma en 1956, le envió el manuscrito de *La traición de Rita Hayworth* y Goytisolo a su vez la hizo participar del premio Seix Barral de Novela Breve.

Dejemos hablar a Puig: «Yo dije ‘no’, yo no quiero que Donoso me diga ‘hiciste picadillo lo mío’, pero Ripstein insistió, ‘por favor, antes de contestarme, vuelve a leer la historia (...)’ ¿Por qué me sentí cómodo esta vez? Porque no tenía que mutilar. Pero después pensé que también era porque el material que me ofrecía Donoso no era realista, era de personajes esperpénticos, *largest than life*. Entonces dije ‘ah, qué bien, siento un gusto por narrar algo no realista’, pero cuando es en términos cinematográficos»⁷.

La anécdota se completa con las razones por las cuales su nombre no figura como autor del guión: al cambiar el director del Banco Nacional Cinematográfico, la película corría el riesgo de ser censurada. Ahí fue cuando Puig pidió que quitaran su nombre. El autor, como el narrador en las novelas de Puig, desapareció literalmente⁸. En lo que a mí respecta, me interesa seguir la zigzagueante línea que hace que el mismo Puig crea que no hubo alteraciones, cuando en realidad el producto Ripstein-Puig cambia decididamente rasgos de los personajes y algunas acciones y con ello el significado.

Para Donoso, *El lugar sin límites* es el infierno y, en todo caso, el prostíbulo, que tiene una localización real en su memoria. En una larga entrevista que grabé con Donoso en 1985, al hablar de esta novela, decía «fíjate que era algo que había que sacarse, un fantasma que uno no deja de tener. La homosexualidad es un fantasma que la mayor parte de los hombres tienen aunque no lo confiesen».

Como en la novelística posmoderna, que por cierto contribuye a inaugurar, en *El lugar sin límites* no hay arquetipos. Es el mundo de lo híbrido, pero que no lo parece. La Manuela, el bailarín que un día llega al pueblo para amenizar una fiesta, no es la única que no es lo que quiere ser, son todos los demás que son lo que no quieren ser o lo que aparentan ser. Donoso, en una interpretación de su propia obra, la explica como una rebelión contra el mundo burgués, «una profunda rebelión, no una rebelión anecdótica contra la anécdota del mundo burgués, sino contra la esencia. Un mundo donde se juega con las cartas marcadas. Entonces yo en *El lugar sin*

⁷ Manuel Puig, *Semana de autor*, Ediciones de Cultura Hispánica, AEI, Madrid, 1991. Edición al cuidado de Juan Manuel García-Ramos.

⁸ José Amícola, en un trabajo de próxima publicación y que tuvo la amabilidad de permitirme consultar, analiza ciertos vínculos entre la novela de Donoso y el filme Puig-Ripstein.