

no, jefe de guardias del cruel emperador Diocleciano. Su físico además es uno de los más fuertes del fresco, el tórax es macizo y casi cuadrado, los brazos y piernas muy anchos y no largos. El gesto de las manos también es indicativo de fuerza y decisión. En cambio el rostro es notablemente sensible, y los cabellos caen rizados sobre los hombros. Apenas el extremo de un lienzo le cubre parte de la ingle, pero toma la forma del miembro que oculta, de volumen decididamente mayor al de las otras figuras masculinas imaginadas por Miguel Ángel. San Sebastián se destaca como una de las figuras más bellas, potentes y bondadosas del Juicio Universal, pintado sobriamente en diversas tonalidades de ocre, junto a otras figuras abigarradas multicolores, y contra un fondo de cielo claro.

Puede entenderse hasta qué punto la formación estética de Puig es correlativa de una formación en los asuntos de la carne y, por lo tanto, hay que agradecer que Puig haya puesto por escrito en las cartas familiares los diferentes hitos de esos procesos, que constituyen un material precioso para quien tenga interés, además, en analizar el ritmo de su *coming out* (correlativo del proceso de desidipización del yo).

En cuanto al lenguaje de la correspondencia: he allí la elegancia en su forma más pura (sin la mediación, todavía, de la institución literaria). En *El beso de la mujer araña*, Puig incluirá de manera programática la voz del «homosexual arltiano» en el contexto de una teoría de la transgresión o la liberación sexual que se deja leer en el conjunto de notas que integran la novela: el *Juguete rabioso* de Puig se juega no entre las paredes de un hotelucho sino entre los barrotes de una cárcel. O mejor dicho, dos: la cárcel de hierro y concreto en la que Molina y Valentín han sido puestos, separados del mundo, y la cárcel del lenguaje que sostiene Valentín (la sobredeterminación, por todas partes).

Pero antes, en su correspondencia, Puig ya había ensayado hasta la perfección formal el tono y la voz que le correspondería como sujeto de escritura: lo que debe sorprendernos no es tanto la capacidad de Puig para transcribir voces, en lo cual, por cierto, fue perfecto: *El beso de la mujer araña* no transcribe la voz de la homosexualidad (Puig sabe que tal cosa no existe) sino la voz de Arlt sobre la homosexualidad. Así se entiende el aparato de citas (muy por detrás de su propia experiencia y su propio saber sobre la homosexualidad), que no es sino un ejercicio de «crítica práctica» (en el sentido en que Proust usaba la expresión) sobre la cultura y la novela de los años de Arlt, pero también de los de *La traición de Rita Hayworth*.

Puestas en serie (la una como continuación de la otra), esas dos novelas se dejan leer como una tortuosa «Carta al padre» sobre la propia

sexualidad, a tal punto la experiencia de Puig trasciende la dialéctica entre lo íntimo y lo público. Tal vez por eso su obra ha sido leída como un acto sacrificial en el altar de la escritura. ¿Pero es que no se entiende que no se trata de un altar sacrificial (un rito funerario) sino más bien de una pila bautismal (la reproducción por contagio)? Toda otra lectura de la obra de Manuel Puig establece complicidad con los dispositivos de normalización, las clases y las categorías.

Mucho más sorprendente que la capacidad de Puig para reproducir lenguajes «otros», entonces, es su maestría para volver asunto de escritura su propia voz: registros, tonos, elecciones léxicas, cadencias y ademanes desconocidos en la literatura hasta su intervención: la codificación de lo *gay* como un lenguaje propio, como una manera propia de operar respecto del lenguaje (que naturalmente, no hay que entender como un espacio determinado para siempre sino como todo lo contrario: el lugar de la unidad no sintética de las contradicciones, el punto de derrumbe de las clasificaciones, un umbral completamente irreversible: una apertura para el lenguaje).

No sólo es el deseo de Puig lo que se transforma en su epistolario, sino su relación con la escritura (y no se puede pensar una transformación sino como correlativa de la otra). Porque Puig se desedipiza es que escribe estas cartas en las que una loca corre suelta y feliz por la página en blanco («la cabezona Anne Baxter», «la Virginia [Mayo] aprendió a trabajar, ¿cuándo le tocará el turno a Amelia Bence?», etc.). Y porque una loca se desata de todas las determinaciones (gracias a la distancia, es decir: gracias a las cartas) es que su deseo se desedipiza y el artista pasa del cine a la literatura (es decir: el pasaje de lo quedará para siempre como objeto amado junto con la madre-compañera, a lo que lo definirá para siempre como sujeto: sujeto de escritura).

Sólo de los grandes escritores (Flaubert, Kafka, Proust, Pasolini) nos interesa leer cartas: es porque sabemos que, en esos casos, las cartas son la continuación de la literatura, por otras vías. En vez de la mera intimidad, la intimidad impersonal propia de un arte: el arte de la existencia («soy esta loca, tengo esta voz») vuelto asunto de escritura.

En una carta a Guillermo Cabrera Infante y señora, Puig escribía:

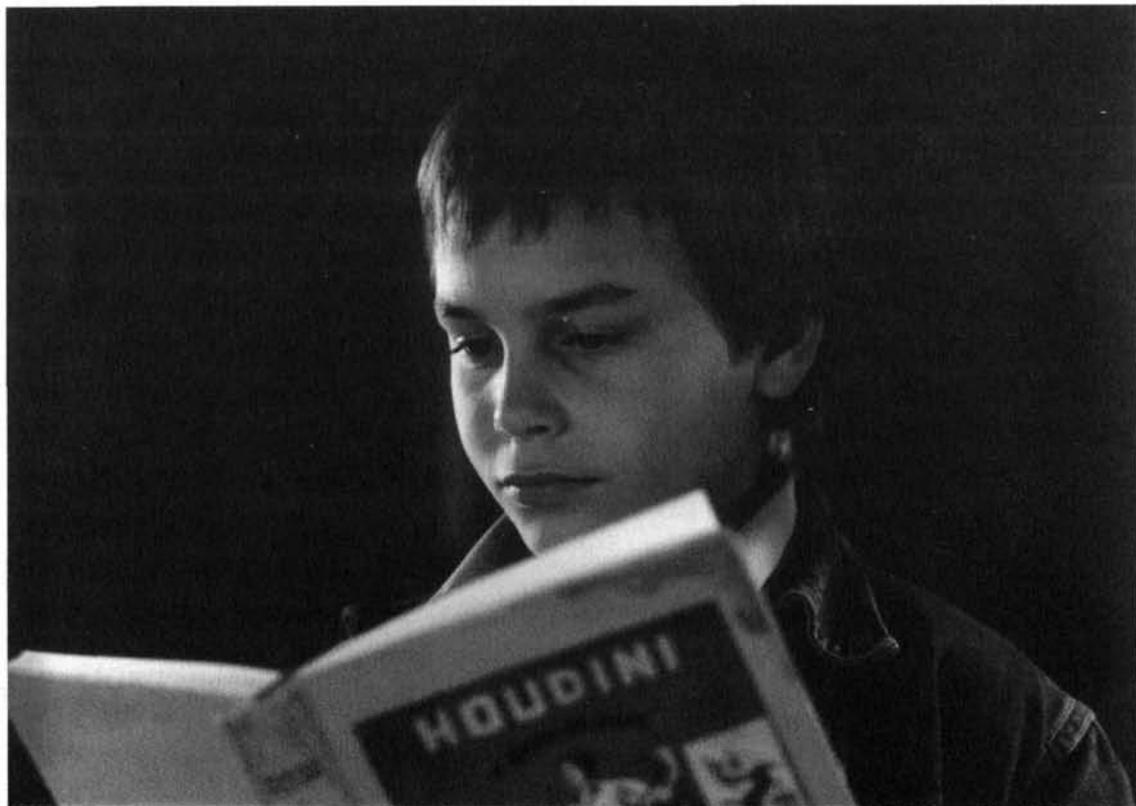
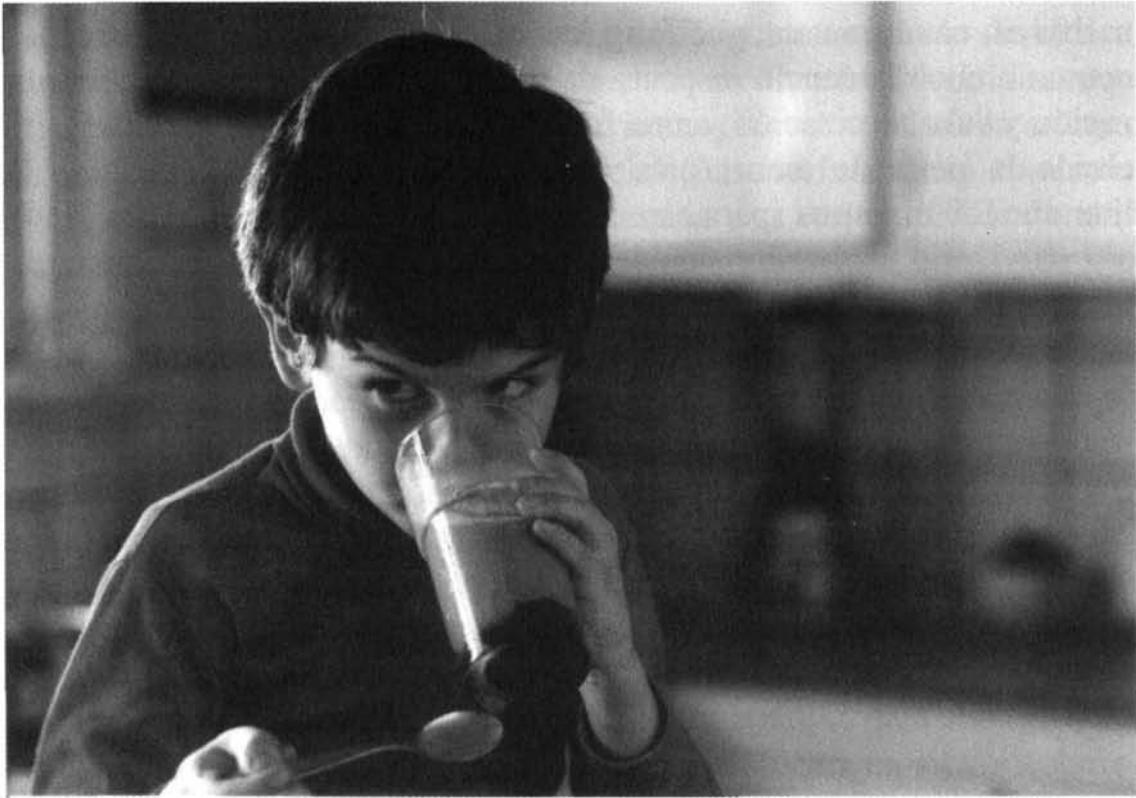
La cuestión es que me hizo tantas perradas, y lo vi tan enfermo que EL AMOR SE ME MURIÓ, una verdadera salvación. (...) Lo bueno es que al ver la verdad ME CURÉ, realmente se fue el amor⁴.

⁴ Reproducida en *La voz del hermafrodita, I: I* (Buenos Aires: enero de 2000).

No es, naturalmente, que Puig reniegue del amor, sino que más bien apunta a una disidencia respecto de todos los dispositivos de normalización y subalternización, a una fuga hacia el más allá de las clases, incluida la pena de amor (para eso, tenemos a Leavitt), incluida la literatura de maestros (para eso, tenemos a Arlt, a Joyce, a Mann). Puig era muy serio en sus intenciones: tuvo que escribir novelas memorables para que nunca nadie pudiera olvidar su voz: la voz del cielo.



Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)



Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)