

Carta de Buenos Aires.

La voz del cielo

Daniel Link

Manuel Puig fue un escritor ex-céntrico: un testigo excéntrico del mundo. Desde el primer momento quiso demostrar que venía de otra parte y que iba en otra dirección. No era periférico, como un planeta puede serlo respecto de una bola de fuego cualquiera, sino excéntrico como un cometa con una órbita rarísima, que atravesó con la misma elegancia las profundidades de la literatura argentina (por ejemplo, Roberto Arlt), las cimas del arte del siglo XX (Joyce, Thomas Mann, Andy Warhol) y el gigantesco agujero negro del cine industrial norteamericano de la época clásica.

Lo que suele destacarse (por pereza intelectual, básicamente, cuando no por homofobia) es sólo el tercer aspecto, y de ahí la persistencia de la nomenclatura de «popular» que se aplica a su obra. Puig fue un artista pop, en el sentido en que Warhol lo fue, y con las mismas implicancias. Haber señalado que el cine constituye el inconsciente del siglo XX (es decir, no que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, hipótesis banal, sino que está estructurado *como el lenguaje del cine*) y haber realizado una experiencia literaria adecuada a ese principio es una operación equivalente a la postulación del universo como una vasta serie de productos industriales y haber realizado una experiencia estética adecuada a ese principio (campbell, campbell, campbell; pero también: silla eléctrica, silla eléctrica, silla eléctrica). Es probable que la experiencia estética de Puig pueda entenderse como «populista», pero sólo en el mismo sentido en que lo fueron las experiencias de Kafka (que escribía en un alemán que pudieran leer los sirvientes) o Bertolt Brecht (que escribía en un alemán que pudieran entender los obreros). Puig escribía en un español que pudieran leer las peluqueras.

Alguna vez Puig declaró, como justificación de la mezcolanza estilística que presentó en *La traición de Rita Hayworth*, que había hojeado *Ulises* de James Joyce y había visto que cada capítulo tenía un estilo diferente. Así como su propia versión (pop) del *Ulises*, también se ani-

mó a proponer en *Boquitas pintadas* su propia versión (pop, ¿peluquera?) de *La montaña mágica*. Y, sobre todo, se atrevió a vivir y a escribir (como se verá, se trata de lo mismo) una versión alternativa de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. En esa novela célebre como pocas en las letras argentinas, Arlt presenta a un homosexual con los rasgos que el imaginario social de la época podía atribuirle: enfermizo y con un deseo patético (henchido de *pathos*) de haber nacido mujer. Se considera a sí mismo «chiflado» y «degenerado»:

—¿Por qué no habré nacido mujer?... en vez de ser un degenerado..., sí, un degenerado..., hubiera sido muchacha de mi casa, me hubiera casado con algún hombre bueno y lo hubiera cuidado... y lo hubiera querido... en vez... así... rodar de «catrera» en «catrera» [... S]i yo pudiera daría toda mi plata para ser mujer... una mujercita pobre... y no me importaría quedarme preñada y lavar la ropa con tal que él me quisiera... y trabajara para mí... [...]

El «degenerado» explica su «desviación» como efecto del amor, entendido como un vasto dispositivo de subalternización: «Yo no era así antes... pero él me hizo así». Es como si en la perspectiva que Arlt recupera (en el imaginario que «cita»), la homosexualidad fuera doblemente cautiva: del amor y de la inversión feminizadora. Por supuesto, como «la diferencia de clase con Girondo, con Borges, con Güiraldes, se delata en el énfasis de la escritura arltiana y en el imaginario exasperado de las soluciones radicales» y como «es difícil normalizar un sistema de explosiones encadenadas»¹ sería abusivo interpretar la presentación de Arlt como formando parte de un dispositivo de normalización. Después de las palabras amargas del homosexual, Silvio Astier se pregunta: «¿Quién era ese pobre ser humano que pronunciaba palabras tan terribles y nuevas?... ¿que no pedía nada más que un poco de amor?»

Arlt quita casi todo patetismo a las palabras del homosexual, preso de un sistema de clasificación y un principio de inteligibilidad que lo precede en el mundo (el penoso teorema de la «inversión»: *anima muliebri virile corpore inclusa*) pero, al mismo tiempo, se ve obligado a conservar la determinación amorosa (es decir, la de su falta). Por menos avezado que el lector quiera imaginarse a sí mismo respecto de los temas de la «epistemología de la sexualidad» resulta evidente que la

¹ Cfr. Sarlo, Beatriz. «Un extremista de la literatura», Clarín (Buenos Aires, domingo 02 de abril de 2000). El texto puede leerse en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000-04-02/e-00311d.htm>.

primera aparición explícita de la homosexualidad en la literatura argentina (ese armario pletórico de disfraces y desdichas) supone una familiarización del deseo (es decir del amor) en términos de una demanda transitiva entre los géneros (como categorías abstractas) y sólo eso. Toda otra forma de amor se definirá en términos de distancia (o inversión) respecto de ese esquema formal.

Arlt, que no podía pensar el mundo ni la literatura sino en relación con variedades de lo monstruoso, se obliga a sostener la demanda de amor como determinación de las identidades sexuales (incluida la «identidad homosexual») porque la (necesaria) insatisfacción de esa demanda, la morosidad de la pena de amor será lo que le permita encontrar un Monstruo, el homosexual, como algo que siempre estuvo allí esperando que alguien se hiciera cargo de su voz (hinchida de *pathos*).

En el caso de Puig se trata de desandar ese camino, naturalmente. En primer término, porque se trata de postular no una voz completamente exterior a la conciencia del que escribe sino de todo lo contrario: de hacer pasar la propia voz a la escritura, de postular como efecto de escritura la voz del homosexual que en ese gesto (y por él) huye de todas las determinaciones, inclusive la del amor.

Pero no son las novelas de Puig las que hay que cotejar con *El juguete rabioso* sino, una vez más, la parte menos explorada de su obra radiante: su epistolario. *Querida familia* reúne las «cartas europeas» de Manuel Puig enviadas a su familia entre 1956 y 1962². El período cubierto por estas cartas familiares corresponde a lo que la compiladora llama «novela de formación» (el pasaje de Coco, el sobrenombre familiar de Puig, que quería triunfar en el mundo del cine, al autor de novelas). Bien leídas, las cartas pueden entenderse como un vasto proceso que se orienta, por un lado, a la desidipización del «yo» y, por el otro, a la construcción de una voz a la vez íntima e impersonal (la voz que sostendrán, cada una a su modo, todas las novelas de Puig).

Puig comienza siendo el tirano de la correspondencia reclamando cartas y más cartas como cumplimiento del contrato amoroso que le permite alejarse del entorno familiar. Ya sabemos que las cartas se escriben precisamente para mantener al otro a la distancia y, en el caso de Puig, esa tensión se vuelve evidente cuando deja de ser el que reclama volumen epistolar y pasa a ser el moroso. Emblemáticas como punto

² Recopiladas por Graciela Goldchluk para editorial Entropía (Buenos Aires, 2005).

de inflexión son las cartas de comienzos de 1962, cuando Puig, que estaba ya borroneando el «guión» sobre Villegas (*La traición*), confiesa que «extraña» y quiere pasar, en viaje rumbo a USA, por Buenos Aires. En la carta del 14 de mayo, Puig se deshace en disculpas con su madre, le pide paciencia y le pone distancias: no sabe cuándo podrá visitarlos («desgraciadamente no puedo hacer lo que quiero»), y tampoco le parece conveniente que su madre viaje a visitarlo a él («¿qué vas a hacer sola? No creo que sea lo ideal»).

No es (nunca lo es) el amor a la madre lo que se juega en esos intercambios, sino la reconstitución del vínculo sobre nuevas bases (lo mismo, podría decirse, que pretende Puig en todas y cada una de sus novelas, que rehacen las nociones de familia, amistad, compañerismo, vecindad, servidumbre, todas las nociones asociadas con vínculos sociales, de acuerdo con parámetros sino nuevos, siempre utópicos: *El beso de la mujer araña*).

La madre será para Puig, con los años, la «compañera». Pero en 1962 es todavía una corresponsal que conviene mantener a la distancia, porque precisamente la «formación» del escritor no ha llegado todavía al punto de coagulación que significará *La traición de Rita Hayworth*, ese cometa que atraviesa la galaxia de la literatura argentina desestabilizándola para siempre.

En ese proceso de formación resulta reveladora la frecuente alusión de Puig a películas europeas (le impresionó muy favorablemente *Accattone* de Pier Paolo Pasolini), y la descalificación del cine industrial de Hollywood («americanadas»), al que volverá a amar (de otro modo, con la conciencia de una lejanía) hacia el final de su vida. Lejos del estereotipo de la «loca descerebrada» que extrae su saber sobre el mundo de un conjunto de películas más o menos triviales con el cual la crítica se ha venido divirtiendo desde hace años, Puig se muestra como un espectador sensible no sólo a los modos de representación cinematográfica sino teatrales y pictóricos (tan agotadoras como las sesiones cinematográficas son los raídes museológicos, de los cuales Puig siempre sale enriquecido). El carácter contracanónico de su mirada puede leerse en algunas de sus páginas, por ejemplo ésta, de *The Buenos Aires Affair*³:

[En los frescos de la Capilla Sixtina] Cerca de Cristo, junto a otros santos, se ve a San Sebastián, caracterizado por un haz de flechas que empuña con su izquierda. El pintor de ese modo quiso representar su condición de soldado roma-

³ Manuel Puig. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973. Pág. 217.