

## La decepción del artista

Conocí a Manuel Puig en Río de Janeiro, en febrero de 1987. Aprovechando una temporada de vacaciones, yo llevaba en la valija, planchado entre pantalones, el manuscrito de un ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth* que acababa de entregar a la editorial Hachette. Dejé pasar unos días antes de llamarlo por teléfono, anes-tesiado por esa indolencia distraída con la que a menudo trato de olvidar los entusiasmos que me propongo. Cuando por fin lo llamé, la voz de Puig sonaba desconfiada: «¿Quién le dio mi teléfono?». Era un recelo extraño, mezcla de curiosidad y de despreocupación, el recelo de quien no suspenderá lo que está haciendo cuando lo interrumpe algo que podría inquietarlo. «Luis Guzmán», dije yo como quien recita una contraseña. Para Puig, Guzmán era la excepción que confirmaba la fobia: uno de los poquísimos escritores argentinos que todavía reconocía como amigo. Puig dejó escapar un «ah» de alivio. Le expliqué que quería darle el manuscrito de mi ensayo antes de volver a Buenos Aires, pero los detalles no parecieron conmoverlo demasiado. Me citó a primera hora de la tarde en su departamento de la rúa Aperana.

No conviene proponerse conocer personalmente a los escritores, y menos a los escritores que significan algo para uno. La razón, me parece, no es precisamente simple. Lo primero que una gran literatura anula es la persona de su autor. Ese efecto, que es instantáneo, condena toda tentación biográfica a una decepción irreversible. Nos obstinamos en conocer a un escritor cuya obra admiramos, pero esa obra admirable vuelve inmediatamente irrisoria cualquier relación que pueda establecerse entre ella y él. Es un fenómeno de anamorfosis recíproca, extrañísimo pero fatal: el escritor es la parodia de su obra, la obra la parodia de su autor. Y si la persona del escritor rebrota (porque el escritor como persona es siempre un *zombie*, una especie de cuerpo en pena que sus admiradores despiertan con el candor de su curiosidad), es sólo porque la impersonalidad, lo *neutro* de una gran literatura es también lo que la vuelve más intolerable. Puig era eso: una desaparición intolerable. Acaso siga siéndolo todavía hoy, cuando está muerto e insiste en enrarecer la literatura argentina trabajándola desde dentro como un agujero negro, subrepticio torbe-

lino de nimiedades que corroe muchas de nuestras creencias literarias.

Puig odiaba a la Argentina. A fuerza de estar separado de su objeto, ese odio, que ocupaba buena parte de sus días, había fermentado en una mueca de amargura que le cruzaba la boca cada vez que libraba sus solitarias batallas de resentimiento. Vivía en un departamento fresco y ordenado, vagamente mediterráneo, con persianas que filtraban la luz de la tarde, pero ni la proximidad de su madre, a la que había conseguido instalar a metros de su casa, ni el confort que le había deparado su prestigio, eran suficientes para domesticar su furia. El Puig architraducido y *best seller*, el experimentador y el amo del mercado, el autor codiciado por el cine y el viajero internacional, el escritor fetiche de la industria del *paper* universitario americano, todas esas figuras, que el catastro de la literatura argentina mantenía y sigue manteniendo escrupulosamente aisladas entre sí, se ensortijaban en un desganado ovillo de rencor. Prácticamente no hablamos de otra cosa. Puig me sirvió un café instantáneo, y entre dos quejas dijo que nunca más pisaría la Argentina. Había renunciado a escribir novelas porque inventar el mundo que cada una era le costaba demasiado trabajo; el teatro, en cambio, le resultaba cómodo, casi un apéndice del ocio. Su biblioteca era un pequeño laboratorio de clonación: la mayoría de los estantes estaban ocupados por sus propios libros en ediciones originales, en reediciones y en traducciones. Ya no iba al cine, pero no lo lamentaba; prefería la ubicuidad inmóvil de refugiarse en una videoteca surtida y excéntrica, y desde hacía unos años alternaba sus itinerarios de conferencista literario con una nueva forma de nomadismo cultural: los congresos de coleccionistas de cine en video, esos equívocos eventos en los que los cinéfilos regatean con los *gangsters* de la piratería reproductiva. Ya había agotado el cine mexicano de los años cincuenta. Ahora, en 1987, su hallazgo más flamante era el cine franquista: pronto viajaría a Miami, a participar de un mercado paralelo que le prometía incunables extraordinarios. Así era el horizonte de Puig: a la vez una miniatura doméstica y una incertidumbre ambulatoria. Sufría las ciudades en las que se instalaba como quien padece los contratiempos de una casa, en una escala casi privada, del mismo modo que un enfermo reduce las contrariedades del mundo a ese formato portátil, idio-

sincrásico, que adoptan los síntomas de su propio mal. Cuando nos despedimos me dijo que nunca se movería de Río. Esa no fue la única promesa que rompió. Poco tiempo después se mudaría a México, donde habría de morir y donde escribiría una última novela, *Cae la noche tropical*, que terminó de volatilizar su persona en las resonancias de una música única y encarnizada.

## Emoción política

Una noche, en el Instituto Goethe, el documentalista Andrés Di Tella presenta *Desaparición forzada de personas*, el video que le encomendó Amnistía Internacional. Como Claude Lanzmann en *Shoah*, Di Tella prescinde de toda imagen de archivo. Vuelve al lugar de los hechos (centros clandestinos de detención, escenarios de secuestro y de tortura), acompañando con su cámara el recorrido de un pequeño grupo de sobrevivientes. «Era acá», dice uno, señalando el sitio que el tiempo ha despojado de señales. «Acá», dice otro, parado frente a una fortaleza de suburbios que ahora exhibe una hermética fachada de legalidad. Di Tella filma Buenos Aires como un espacio fantasmal, y sigue a sus testimoniantes como a una legión de muertos-vivos que han vuelto para contar el cuento inenarrable. No vuelve al pasado: se empeña en registrar los gestos que resquebrajan la superficie del presente y que dibujan, precisos y frágiles, el contorno del horror. Es la verdadera proeza del arqueólogo que se ha quedado sin restos: reconstruir la Historia a partir del temblor con el que una sobreviviente prepara una taza de café, o deteniéndose en la herida común que el espanto ha grabado en la mirada de todos. Sobre el final, mientras oímos en *off* la lluvia que cae, la cámara, violando por única vez su ley antiarchivo, encuadra una serie de fotos de desaparecidos. No vemos ni oímos más que eso, esa desnudez. Las caras desfilan una por una, enmarcadas en fotos domésticas. Algo, de pronto, me golpea. La serie empieza a volverse demasiado extensa, y el tiempo que la cámara destina a cada fotografía se expande de un modo atroz. Si la serie de fotos evoca una magnitud inconcebible, la cifra con que la Historia computa su tragedia, cada foto, al mismo tiempo, escribe una historia singular. Ya no veo sólo una cara. Veo su expresión, sus imperfecciones, veo

la ropa y la postura, veo el contexto en el que fue tomada la foto, con su escenario y sus personajes laterales y su temperatura. En esos cristales de subjetividad, únicos y a la vez seriados, descubro una emoción política con la que rara vez, antes, me habían enfrentado. Desde 1983, el cine argentino se propuso extenuar la experiencia de la represión dictatorial, y los medios alentaron ese propósito invocando difusas necesidades cívicas, repentinamente preocupados por la amenaza del olvido. Salvo excepciones (*Los días de Junio*, de Alberto Fischerman, y *Nadie Nada Nunca*, de Raúl Beceyro), el cine argentino no encontró, para abordar esa experiencia, otra perspectiva que la del *fait divers*, ni otro lenguaje que el del *soft porno*, curiosa aleación en la que lo político era reducido a lo policial, y la voluptuosidad sexual a la obscenidad del tormento.

## La mano de Lamborghini

Como a fines de la década del 70 todavía creía que visitar librerías era, para todo artista cachorro, un ritual imprescindible, yo solía cumplir con mi cuota frecuentando una que estaba en la avenida Santa Fe, y que soportaba con un estoicismo orgulloso la ambición de su nombre: se llamaba *Finnegans*. Era amigo del dueño —amigo o hijo postizo o conejillo de Indias de sus deshilachadas maquinaciones—. Habíamos compartido alguna vez un atrofiado seminario sobre Bertolt Brecht, la pasión por *Rocco y sus hermanos*, un par de veraneos tormentosos en la costa atlántica y una familia política. Era un hombre enfermizo, de una inteligencia tortuosa e ineficaz, y cuando hablaba de sus proyectos (escribir, dirigir teatro, convertirse en editor), yo veía cómo el tiempo iba retirando suavemente la alfombra sobre la que él apoyaba sus pies.

Un día de verano aparecí por *Finnegans* cerca del mediodía. Sentado detrás de un escritorio, detrás de unos anteojos Rayban, mi amigo hablaba con un hombre que me pareció inmenso, derramado como estaba sobre un exhibidor lleno de libros. Era Osvaldo Lamborghini. Tenía ojos saltones, como de sapo, y el pelo sucio, y las mejillas cuidadosamente afeitadas. El dueño de la librería me lo presentó. Lo que entonces estreché no fue una mano, esa unidad mínima de todo protocolo, sino la pura parte de un cuerpo, de un cuerpo que no era el de

Lamborghini y que había desaparecido en el aire dejando en el mundo ese único resto por recuerdo. Era una masa acolchada y húmeda, privada de toda energía, prácticamente muerta, excepto por las tenues secreciones que seguía destilando. La mano de Lamborghini. Yo había leído la mano de Lamborghini en dos textos breves y vertiginosos: *El Fiord y Sebregondi retrocede*, y ahí había espionado a la literatura asomándose a sus bordes. Hoy cualquier lector puede encontrarlos en una compilación española, *Novelas y Cuentos*, pero en aquella época esos dos libros tenían la existencia incierta y sigilosa de una sociedad secreta. Eran portátiles, delgados, de formato pequeño, y producían el efecto de haber sido impresos por un tipógrafo salido de *En la colonia penitenciaria*: letras negras muy plenas calando la superficie del papel. Estaban hechos para la clandestinidad; eran a la vez máquinas de guerra y cápsulas para rendirse con la última palabra entre los dientes. Leí la mano de Lamborghini y leí que la literatura podía inventar maquetas sociales, políticas, sexuales y lingüísticas, no «reflejos» de lo real sino campos de experimentación para el devenir de sus mutaciones, no retratos atrasados de un estado de cosas (el famoso, retardado «compromiso») sino mapas de las fuerzas que lo atravesarán, no pinturas de época bienintencionadas sino vértigos despiadados de velocidad.

Dejé la mano de Lamborghini y me puse a husmear libros, como si no quisiera interrumpir una conversación que parecía importantísima. Me llegaron, aisladas, algunas palabras, zigzagueando entre las frases que fingía leer: «te despertás»... «te duele de tan dura»... «frotarte»... Discutían estrategias para aplacar las erecciones matutinas, y Lamborghini enumeraba con todo detalle las modalidades masturbatorias que le daban mejor resultado. Al rato me enteré de que el dueño de la librería, a quien solía confiarle mis primeros textos «serios», le había pasado uno a Lamborghini. «Está bien —me dijo Lamborghini—, pero tiene demasiados que».

Nunca volví a verlo. Años después, en 1985, Lamborghini murió en Barcelona. Los últimos tiempos, me dijeron, lo había pasado escribiendo, encerrado en una carpa de lona que había instalado en el *living* de su casa. El dueño de la librería publicó poco más tarde, en Buenos Aires, una revista. Se llamaba *Innombrable*, y su segundo y último número incluía un inédito de Lamborghini:

*La causa justa*. Lo sobrevolaba la guerra de las Malvinas. Es la historia de Tokuro, un japonés samurai que sólo piensa en una cosa: velar porque las palabras, los chistes, las metáforas, se cumplan al pie de la letra en el cuerpo de los hablantes. Es una historia cómica y atroz, y transcurre en una inmensa llanura de muertos y de chistes que se llama la Argentina.

## Los inadecuados

Fuimos... (apretujo en este plural inconsulto a algunos contemporáneos de incomodidad, de placer, de humor y de pensamiento: Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Martín Caparrós, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec...). A principios de la década del 80, cuando aquellos para los que teníamos que ser algo empezaban a perder lo que les había quedado, fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y por la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos *dandies* de izquierda: progresistas pero no sufrientes, informados pero no melancólicos, públicos pero distantes, de clase media pero vagamente hedonistas: demasiada ironía y, sobre todo, demasiada confianza en la literatura. Más recientemente (los adjetivos, creo, están todavía en vigencia, aunque es difícil asegurar hasta cuándo), hemos sido metaficcionales, exóticos, universitarios, desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista...

Todo escritor, por definición, se escandaliza ante el estatuto imaginario que la sociedad, los medios o su gremio le atribuyen, y esa indignación forma parte de su trabajo casi como las obligaciones a que lo somete la sintaxis. De las clasificaciones que acabo de enumerar, sin embargo, yo no refutaría todo. Digo «yo», y tal vez algunos de mis contemporáneos acepten apretujarse en este singular. Dejaría pasar, por aburridos, los motes maliciosos, pero suscribiría la constante que me parece que los sostiene. Palabras más, palabras menos, esa constante dice esto: que somos escritores *inadecuados*. Es decir, escritores que están desajustados con los paradigmas que van rigiendo la producción de identidades literarias. Contemporáneos, inapropiados, inoportunos, inactuales... ¿Y si la literatura fuera, para nosotros, esa in-identidad, lo intempestivo de un idioma que serpentea entre los adosquines de la adecuación, la eficacia, la oportunidad?