

Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa

Manuel Puig: Oedipus Haunts the Pampas

Manuel Puig: Edipo ronda a Pampa

Suzanne Jill Levine

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BÁRBARA

Profesora del Departamento de Español y Portugués en la Universidad de California, en Santa Bárbara. Ph.D. en Letras de la New York University. Autora de *El espejo hablado: un estudio de Cien años de soledad* (Monte Ávila Editores, 1975), *Guía de Bioy Casares* (Fundamentos, 1982), *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction* (Graywolf Press, 1991), *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions* (Faber&Faber, 2000), así como numerosos artículos, entrevistas y reseñas en diversas revistas especializadas. Ha traducido al inglés obras literarias de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, José Donoso, Carlos Fuentes, Silvina Ocampo, entre otros. Correo electrónico: sjlevine@spanport.ucsb.edu

Artículo de reflexión

Traducción de Manuela Valdés Valdés. Estudiante de la Carrera de Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Correo electrónico: manuelavaldes@gmail.com

SICI: 0122-8102(201206)17:31<48:MPERLP>2.0.TX;2-M

Resumen

El presente artículo analiza dos aristas autobiográficas que recorren la obra literaria del escritor argentino Manuel Puig: las figuraciones de su infancia y los fantasmas paternos de su padre. Desde un recorrido crítico y biográfico, la autora analiza sus diversas novelas, en especial *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982), dos de las ficciones tardías de Puig, ocupadas en exhibir las perturbaciones de una narrativa que traza un complejo diálogo con el otro. De allí, se entiende, la proliferación discursiva de sus novelas: toda una poética de su existencia, pero, también, de la narrativa latinoamericana contemporánea.

Palabras clave: Manuel Puig, Literatura argentina, biografía literaria, Edipo

Palabras descriptor: Puig, Manuel, 1932-1990 - Crítica e interpretación, Literatura argentina, Biografía como forma literaria, Complejo de Edipo

Abstract

The article analyzes two autobiographical strands that run through the work of Argentine writer Manuel Puig: the imaginings of his childhood and the specters of his father. Using a critical and biographical approach, the author analyzes Puig's novels, especially two of his later fictions, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) and *Sangre de amor correspondido* (1982), which focus on the disruptions of a narrative that engages in a complex dialogue with the other. This explains the discursive proliferation of Puig's novels, which constitute a poetics of his existence, as well as of contemporary Latin American narrative.

Keywords: Manuel Puig, Argentine literature, literary biography, Oedipus

Keywords plus: Puig, Manuel, 1932-1990 - Criticism and interpretation, Argentine literature, Biography as a literary form, Oedipus complex

Resumo

Este artigo analisa duas arestas autobiográficas que decorrem a obra literária do escritor argentino Manuel Puig: as figurações de sua infância e os fantasmas paternos de seu pai. Desde um percurso crítico e biográfico, a autora analisa os seus variados romances, especialmente *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) e *Sangre de amor correspondido* (1982), duas das ficções tardias de Puig, ocupadas em exibir as perturbações de uma narrativa que traça um complexo diálogo com o outro. Assim, entende-se a proliferação discursiva dos seus romances: toda uma poética da sua existência, e até mesmo, da narrativa latino-americana contemporânea.

Palavras-chave: Manuel Puig, Literatura argentina, biografia literária, Édipo

Palavras-chave descritores: Puig, Manuel, 1932-1990 - Crítica e interpretação, Literatura Argentina, Biografia como forma literária, Complexo de Édipo

ARTÍCULO RECIBIDO: 17 DE NOVIEMBRE DE 2011. ARBITRADO: 8 DE DICIEMBRE DE 2011. ACEPTADO: 12 DE ENERO DE 2012.

MANUEL PUIG, NACIDO en Argentina, fue uno de los más significativos pero también uno de los más enigmáticos escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Su prematura e inesperada muerte en México en 1990, acortó su vida antes de que pudiese disfrutar la apoteosis musical de *El beso de la mujer araña* y su brillante éxito en Broadway en 1992. Mientras que la memoria colectiva que se tiene de él descansa principalmente en el filme y la obra de teatro, su cuarta novela fue, como la mayoría de los hitos literarios, tan solo una etapa en el trabajo de toda una vida. Aunque internacionalmente fue su contribución más importante, su impacto en la cultura española y latinoamericana empezó a sentirse a finales de los años sesenta cuando se publicaron sus primeras dos novelas: *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*. Como la traductora de cuatro de sus novelas, considero que su trágico fallecimiento aquel verano de 1990, dejó al descubierto que Puig nunca recibió la clase de recepción y comprensión que merecía como un creador literario complejo aunque poco convencional. Considero, además, que sus pares, compañeros escritores argentinos y latinoamericanos, fueron a menudo sus más feroces detractores. El primer novelista “pop” de Latinoamérica –como muchos críticos argentinos lo calificaron–, un tímido homosexual por lo demás, trascendió en muchas maneras los logros de los más laureados escritores del llamado *Boom*. Aunque al menos dos generaciones de importantes escritores del *Boom*, desde Borges hasta García Márquez, incorporaron en su escritura una conciencia del cine, el arte por excelencia del siglo XX, y a pesar de que reconocieron las ricas posibilidades que ofrecían las películas como fuente de técnicas narrativas, ninguno antes que Puig (con la excepción parcial de Cabrera Infante) integró tan radical y lúcidamente el modo y la experiencia del cine, es decir, ninguno de ellos asumió el tema del espectador –una actividad común para la gente no solo en Latinoamérica, sino en la mayor parte del mundo–. Un Cortázar o un Fuentes no llegaron tan lejos como los ingeniosos y amanerados jugueteos de Puig con la locura del cine y las materias primas de la cultura de masas, y, de este modo, situó peligrosamente a la literatura en los límites del kitsch, para explorar en ese entonces, con compasión y lúcida ironía, y más eficazmente que cualquiera de sus colegas masculinos, la prohibida y opresiva política de género en el territorio hispanoamericano. Debemos recordar que fue solo después de *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas pintadas*, que libros como *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, o *Queremos tanto a Glenda* de Julio Cortázar, comenzaron a publicarse. Y aún no

hemos mencionado su impacto en la literatura mundial en escritores más jóvenes como David Foster Wallace¹.

Puig no se propuso ser novelista. Su deseo desde muy joven fue hacer películas; –o más precisamente, como bien lo observó la amiga de Manuel, la escritora Luisa Valenzuela, no es tanto que él admirara a Greta Garbo, sino que quería ser Greta Garbo, ser el personaje que ella interpretaba– Manuel quería *vivir* en una película. Puig afirmó, con su habitual ironía, que la razón de este anhelo se origina cuando se percató (empezando su vida) como un solitario y precoz niño, de que todos estamos viviendo en películas, aunque son películas que no escogemos necesariamente. En su caso, viviendo en el pueblo de General Villegas en la mitad de la pampa y rodeado por una sociedad de hombres reprimidos que debían comportarse de maneras dominantes, y de mujeres inhibidas que debían actuar sumisamente, sintió que su vida era una mala película del oeste clase B. En aquellas tardes en que se sentaba a oscuras con su madre y amigos en el teatro, el único en ese pequeño pueblo, podía soñar que vivía en otra película glamorosa en la que los roles fuesen transparentes: se podía distinguir los buenos de los malos porque los buenos también eran bellos; se trataba de un mundo donde, tal vez, podría encontrar la plenitud de algún modo.

Incluso después de experimentar la desilusión de las verdaderas tuercas y tornillos detrás de la pantalla, en la famosa escuela de cine a la que asistió en Roma a mediados de la década de los años cincuenta (en esos mismos años un joven y delgado García Márquez también estudiaba ahí e igualmente se desilusionó de una carrera como guionista), Puig siguió insistiendo en escribir para el cine. *La traición de Rita Hayworth* (1968), su primera novela, empezó como un guión que se convirtió en otra cosa. Al principio pensó que este material podría servir como la base para un guión:

Para poner cierta distancia entre las cosas autobiográficas y yo, planeé escribir una descripción (para mi uso exclusivo) de cada personaje principal. Aprendiendo de mis errores pasados, escribí en español, pero no sabía cómo

1 D.T. Max confirma en su perfil del *New Yorker* (febrero de 2009) sobre DFW, por ejemplo el uso de apostillas en su novela inconclusa *Infinite Jest*. DFW explicó que las apostillas “me... permiten hacer del texto primario una lectura más fácil y al mismo tiempo 1) permiten un estilo discursivo y autoral intrusivo sin “Fineganizar” la historia, 2) imitan el flujo de información y la selección de datos que espero sea una parte aun mayor de la vida estadounidense dentro de quince años, 3) tienen mayor verosimilitud técnica y médica, 4) permiten o hacen que el lector vaya literal y físicamente “una y otra vez” en una forma que tal vez imite afectadamente algunas de las preocupaciones temáticas de la historia, 5) sentir emocionalmente como si estuviera satisfaciendo tu solicitud de comprensión del texto sin sacrificar grandes cantidades de cosas...”.

hacer la descripción. Un día en marzo estaba esbozando una escena del guión en la que la voz de mi tía, por fuera de la pantalla, estaba introduciendo la acción en una lavandería típica de una casa argentina. De repente su voz, en primera persona, salió bastante clara, hablando sobre los triunfos de mi primo con las chicas. Empecé a escribir una especie de *voice-over*. Podía recordar exactamente lo que ella había estado diciendo veinte años antes, y tomé nota de ello... Aunque se suponía que su voz iba a ocupar máximo tres líneas del diálogo, siguió sin parar durante casi treinta páginas. No hubo forma de callarla. Todo lo que ella decía era banal, pero no pude cortar mucho porque me parecía que la suma de banalidades le daba un significado especial a lo que ella estaba diciendo... era mi deseo de más espacio narrativo... podía jugar con él todo lo que quisiera... Para el segundo día era claramente una novela. Tenía historias que necesitaban más espacio que las dos horas que te da una película. Necesitaba explicar mi niñez y por qué estaba en Roma, con treinta años de edad, sin una carrera, sin dinero y descubriendo que la vocación de mi vida –las películas– había sido un error. (Levine, 2002, 139-149)

Como biógrafa de Puig, buscando su rastro en Argentina en 1995, quería también explicar su pasado, para poder entender lo que pasó después, para poder dar la visión más completa posible de esta fascinante y altamente incomprendida figura literaria, y eventualmente me di cuenta de que el mismo escritor me mostraría el camino.

La biografía es un género de escritura que es al mismo tiempo popular y bastante ambiguo en las esferas académicas de las humanidades y, en ese sentido, puede ser comparada con otra actividad académica a la que dediqué años: la traducción. Ambas, la biografía y la traducción, son consideradas tradicionalmente prácticas literarias parasitarias, que juegan un papel derivativo *vis a vis* a un original (¡Hago esta afirmación casi ingenuamente, como si lo mismo no fuera también cierto para la crítica literaria!); su existencia está totalmente subordinada –ya sea a una vivencia humana, a un texto, o a un corpus de obras. Y el lector entendido de biografías y traducciones puede así medir el valor de esos productos literarios de acuerdo con su interpretación del material original. Una biografía literaria está en un doble aprieto porque puede ser medida contra los textos de y sobre el autor estudiado, así como la vida misma.

En la esfera de los Estudios Culturales surge, entonces, la siguiente cuestión: ¿qué justifica la valoración de un individuo cuya vida es, en virtud de una biografía dedicada, enaltecida? La biografía en sus buenos tiempos –siglos XVIII

y XIX, más particularmente en Inglaterra— emergió como la confirmación y la iluminación de la importancia de personalidades famosas (y a veces infames). ¿Es éste un valor relevante en el siglo XXI? ¿Qué hace a un gran escritor? ¿No es acaso el sujeto un mero participante o producto de la cultura, y no debería el marco de una biografía extenderse más allá de los límites de cualquier vida individual? Implícitamente, un cierto tipo de crítica literaria se encuentra bajo escrutinio, sin duda cuestionada aun más radicalmente en esta época de los Estudios Culturales que por la revolución estructuralista de los años sesenta.

La mayoría de críticos y lectores todavía están de acuerdo, sin embargo, en que una buena biografía balancea la vida con sus contextos, cambiando de lente entre el ancho y panorámico marco de la historia, la sociedad, la política y la cultura y el estrecho primer plano de las aventuras diarias del sujeto y de sus mecanismos interiores. Sin caer en un burdo psicoanálisis, el biógrafo tiene que entrar de alguna manera en la vida privada y, en el caso de una biografía literaria, sacar a la luz las dinámicas subyacentes, la íntima relación entre el escritor y la obra, sugerir, además, una dimensión que logre complementar su obra. ¿Después de todo, qué biografía puede dar un retrato más poderoso de la niñez de Manuel Puig que su propia novela autobiográfica *La traición de Rita Hayworth*? Pero de algún modo una biografía sensible puede también iluminar la magia o la poesía dentro o debajo del tedio y la acumulación de trivialidades de su vida diaria y, al mismo tiempo, traer al frente un subtexto o subtextos que conducen la obra, que alimentan sus obsesiones reinantes.

El biógrafo, como el traductor literario, tiene que desempeñarse, por tanto, como novelista o poeta. Lógica o intuitivamente, decidí, al menos en parte, aprender de las invenciones de Manuel Puig. En un esfuerzo por evadir las trampas de la biografía tradicional, es decir, sacar monolíticas y claramente obvias conclusiones sobre las motivaciones y acciones del autor, traté de permitirle a los personajes que hablaran lo que más pudieran —esto significó una investigación exhaustiva y la examinación de decenas de archivos que contenían cientos de cartas, así como extensas y numerosas entrevistas con miembros de la familia, amigos de infancia y otros escritores.

Investigando el archivo de Puig en Buenos Aires, descubrí que había llamado su primera novela en su forma naciente “Pájaros en la cabeza”. Con su típica y modesta ironía, había inventado este título que se burlaba de sí mismo al connotar locura. De nuevo, para mantener una distancia de este explosivo material, él no podía usar su propia voz pero sintió que podía manejar un diálogo o, como él mismo puso en términos filmicos, un *voice-over*. Descubrió la ficción escribiendo por puro accidente, como un juego o una oportunidad, como si las

“voces” familiares lo ayudaran a revivir sus propios sentimientos hacia el pequeño pueblo, en medio de la pampa argentina, donde creció y donde, como su madre, se sintió como un forastero. Felizmente, y sin ingenuidad alguna, su intuición y su inseguridad sobre escribir en tercera persona o su propia voz literaria coincidieron no solo con la poética modernista (y el *roman* existencialista de la post-guerra) que parecía apuntar hacia la muerte del narrador omnisciente, sino que los presentimientos de Puig también formaron parte de los nuevos fuegos de la novela latinoamericana, que se encontraba en el emocionante proceso de hacer un lenguaje literario a partir de las lenguas vivas de Brasil y los países de Hispanoamérica.

Manuel Puig a menudo afirmaba que Freud era su modelo narrativo, complaciendo teóricamente a la *intelligentsia* argentina que, durante su vida, con excepción de algunos ilustrados, no entendió las serias implicaciones de su obra. Freud fue el padre de la novela moderna: si estamos gobernados por nuestro inconsciente, la única manera de conocer un personaje es escuchar lo que dice y especialmente cómo lo dice. La “cura del habla” fue efectivamente un modo narrativo ingenioso, en el que el escritor juega dos papeles, alternándose entre el diván del analizado y el cuaderno del analista. La omnisciencia era un mito, de ahí que ninguna versión pudiera aceptarse al pie de la letra, pero esto también significó, con múltiples voces en la página, que Manuel no estaba escribiendo un guión viable. Comprendió que no estaba construyendo una historia con un sentido lineal pero que, con tantas voces, podía obligar al lector a conectarse con las complejidades esenciales de la vida emocional. Uno de estos lectores hipotéticos podría ser, por supuesto, un biógrafo potencial.

De su primera novela, Puig constantemente afirmaba que:

El noventa por ciento de la novela es real. Algunas veces por el bien de la economía dos personajes de las películas se convertían en uno; pero se trataba de mí, y de las personas cercanas a mí. Los personajes eran la familia que no tuvo tiempo para mí cuando niño, así como las personas que habían compartido algo conmigo en esa época, familiares, vecinos, gente que tenía tiempo para escucharme. Quería que ellos me regalaran sus secretos, su intimidad. Al dejarlos hablar o escribir una carta, ellos me revelarían cosas. (Levine, 2002, 141)

La traición de Rita Hayworth había desenmascarado la vida interior más abiertamente de lo que Manuel Puig lo haría nuevamente; sigue siendo (con particular agudeza en los cándidos soliloquios de Toto, el yo ficcional de Manuel) su novela más lírica. En últimas, como críticos tan diversos como Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal han acordado, esa novela trata sobre ser traicionado

por el padre y traicionar al padre; esta era la historia que como biógrafo me fue dada para contar, dada no solo por esta su primera novela, y por la niñez de Puig, sino también por la historia final, por la muerte de Manuel Puig, con la que terminaré esta breve excursión hacia los fantasmas paternos de sus novelas.

Empezó a escribir *Boquitas pintadas* (1969) a mediados de los sesenta, después de una visita al pueblo de General Villegas tras una ausencia de once años. Viviendo en Buenos Aires, y luego de vivir algunos años en Europa como guionista para ganarse la vida, se reencontró con algunos de los personajes de su infancia:

Me vi sobrecogido por un abrumador desencanto por esos cuyas vidas encajaban en el sistema social del periodo y que nunca habían hecho algún intento por rebelarse. Habían aceptado todo ese mundo de represión sexual, habían aceptado sus reglas, la hipocresía del mito de la virginidad femenina y, no hace falta decirlo, habían aceptado la autoridad. Me parecieron desencantados, ahora que estaban haciéndose viejos... No era que estuvieran conscientes de que estaban defraudados, solo que emanaban un aire de frustración e infelicidad... Estas personas habían creído en la retórica del amor irresistible, la pasión irresistible, pero sus vidas no habían reflejado esto de manera alguna. (Levine, 2002, 198-199)

Manuel dispuso la mayoría de la acción de la novela entre 1937 y 1939, años en que sus verdaderos padres eran unos recién casados con problemas en General Villegas, cuando su madre era la forastera que se había casado con el Don Juan de la zona, entrando inevitablemente en situación de rivalidad con otras mujeres del pueblo, y buscaba consuelo en su pequeño hijo. Usando cartas, periódicos, artículos, reportes policiales y otros supuestos “documentos”, encerró la narrativa cronológicamente entre 1947 (el año de su adolescencia que marcó el final de su primera novela) y 1968, el final de su contacto con General Villegas. Su obsesiva atención a las fechas en esta novela me llevó, siguiendo una intuición de Josefina Ludmer, a descubrir que casi todos los eventos significativos de la historia narrada ocurren en fechas que fueron importantes en la vida de sus padres.

Si el *fluir de conciencia* es el principal recurso en la primera novela, Puig armó esta segunda obra, su serial episódico, con su compleja aunque precisa trama, fundamentalmente sobre un edificio de cartas fechadas. La escritura de cartas fue su medio de conexión con su familia y amigos durante los años que vivió en Europa. En términos generales, las cartas son literatura, excepto que las cartas –para desgracia de biógrafos curiosos– son creadas únicamente para ciertos ojos. Generalmente un modo privado de revelación, las cartas se convierten en material

para chismosos (como la Historia, diría Oscar Wilde) cuando se hacen públicas, y son siempre potencialmente peligrosas. En los ojos de sus antiguos vecinos de General Villegas, Manuel fue demasiado lejos cuando sacó sus trapitos al sol bajo la apariencia de ficción, revelando sus secretos casi pícaramente mientras ellos no podían hacer más que observar con indignación desde los márgenes. Por primera vez había escrito una trama perfecta (forjada a partir de chismes de pueblo, sobre mujeres aisladas que se atrevían a ser libres, sobre forasteros calumniados), una defensa implícita de aquellos que eran “diferentes”. Escribir era una juguetona y quizás vengativa forma de darle sentido al pasado. La gente que estaba “analizando” aún era su familia y su propia persona; General Villegas era también una familia, una familia cuyas traiciones él ahora traicionaba.

Durante la escritura de *Boquitas pintadas*, Manuel pasó muchas tardes decisivas de 1967 con su prima Bebé, su única alma gemela en la familia (además de su madre), quien me explicó que su decisión de convertirse en psicóloga se debió en gran medida a las agonizantes luchas de Manuel con su identidad sexual, un terrible secreto que compartió con ella, su amada prima. Así como Manuel removía la memoria en busca de penosos detalles de la vida diaria, y del duro trato que recibían las jóvenes criadas en General Villegas –que le proporcionaron un valioso argumento secundario para la novela– de una manera similar, casi treinta años después, fui en búsqueda del pasado de Manuel con la colaboración de esta misma prima quien, al haber escogido la profesión psiquiátrica, parecía ser el más tolerante miembro de la familia, al menos en lo que respecta a la sexualidad de Manuel.

Cuando fue publicada en Buenos Aires en 1968 e inmediatamente se convirtió en un *best seller*, Manuel claramente sospechó que *Boquitas pintadas* escandalizaría a las personas en General Villegas: aunque había prometido a su madre que esta era “inofensiva”, le advirtió, a continuación, que no la discutiera con sus conocidos allá. Una amiga periodista, Aída Bortnik, quien más tarde escribió el guión de *La Historia Oficial* (premiado filme argentino sobre la guerra sucia de los años setenta), quería televisar una entrevista con él en su ciudad natal pero después de escuchar las reprobadoras reacciones de muchas de las personas allá, Manuel se decidió en contra de este plan: “Temía que me lincharan” (Levine, 2002, 214).

¿Regresó Manuel alguna vez a General Villegas? Varios lugareños afirman que regresó al menos en dos ocasiones; en cualquier caso, después de que los Puig se mudaran de General Villegas a Buenos Aires en 1949, y especialmente después de que Manuel dejara Argentina en 1974, para nunca vivir allí nuevamente, algunas veces fantaseó con retornar al pueblo como “ojos sin cuerpo,

como una cámara, a aquel punto de la pampa igual a todos los demás puntos”. (Levine, 2002, 214). Con la incesante curiosidad del novelista, quizás deseaba ver la siguiente entrega en las vidas de sus antiguos compañeros de colegio o, tal vez, esta visita incorpórea sería una manera de estar nuevamente cerca de los villeguenses sin sentirse expuesto, visto o juzgado. Haya o no revisitado General Villegas, después de *Boquitas pintadas* nunca retomó el pueblo como tema como si el lugar hubiera sido finalmente enterrado y la novela fuera una elegía a un tiempo que ya no existía. Lo que nunca fue enterrado, sin embargo –he aquí la historia a la que mi biografía vuelve repetidamente–, fue el padre ausente, traidor o traicionado: “Hay dos elementos que necesitan coincidir para que yo pueda escribir un libro” (Levine, 2002, 207). Manuel explicaba:

Tengo que sentir la necesidad de exorcizar ciertas obsesiones personales. Hay otras que no tengo necesidad de exorcizar. Cada uno de nosotros tiene su pequeño juego masoquista, y quiere continuar con ciertas torturas hasta la muerte, pero hay algunas torturas de las que debo decir “ya es suficiente de esto”. Pero no escribo una novela –ya que para mí no se trata solo de escribir sino de comunicar– si tengo la sensación de que el problema no es compartido. Es decir, estoy interesado en situarme a mí mismo como una víctima más del inconsciente colectivo... Sí, estoy muy interesado en aclarar algunas cosas para mí y alcanzar ciertas metas estilísticas (estéticas), pero el libro también tiene que ser leído; si no, carece de cierto atractivo. Escribir es un diálogo con otra persona. Por otro lado, voy solo a ver una película: es un acto en el que la otra persona es para mí la película. (Levine, 2002, 207)

Ir al cine era un juego fácil y pasivo: algo para ponerse cómodo y disfrutar; escribir, por otro lado, era un activo testamento de compromiso emocional, una relación en curso, trabajo duro, a menudo dolorosamente confrontacional. La permanente confrontación de Manuel, como él decía con frecuencia, era con la autoridad, con la política autoritaria y especialmente con las figuras paternas: en la cabecera de su lista estaban Perón, por un lado, y por el otro, Baldo Puig. Esta era un área que, como detective literaria así como biógrafa, sentí esencial explorar, y lo hice, empezando con el reprobador pero trabajador y bien intencionado padre de Rita Hayworth quien, en una escena tomada casi literalmente de la vida real, ensombrece el placer que su hijo mayor experimentaba en el cine. Aquí cito una entrevista que grabé con Elenita, la amiga de Manuel (sobre quien se basa parcialmente la Alicita de la novela): “Coco abandonaba el teatro feliz. Nos había sacado de la realidad y éramos felices, con deseos de bailar” (Levine, 2002, 46). Aquí ella recordó en especial la noche en que fueron todos a ver *El Gran*

Vals (1938), una noche recapturada con total realismo en la novela: después de la película fueron a recoger a Baldo al Club. Coco salió del teatro bailando un vals, “El Emperador” o “Cuentos de los bosques de Viena”, bailando todo el camino hasta el Club, por la acera, hasta que de repente se encontró con Baldo. “Fue un despertar brutal”, dijo Elenita (Levine, 2002, 46). Fue duro el abrupto contraste entre los hombres con sombreros de copa en la alegre Viena y su padre censurador en la polvorienta y desolada calle villeguense.

Después de *Boquitas*, su siguiente y más controversial novela (en Argentina), *The Buenos Aires Affair* (1973), pondría su vida en peligro en la Argentina fascista de los setentas. Aquí el paternalismo peronista y el machismo argentino, dos caras de la misma moneda fatal, llevarían al principal personaje masculino, Leo, a un violento aunque accidental suicidio. Jugando con Freud al máximo, Manuel catalogaría las historias de sus dos amantes malditos como “historias clínicas”: Leo sería la víctima de una castradora (y ausente) figura paterna; Gladys, la artista, derivaría de una madre dominante y narcisista y un padre displicente; estos dos casos efectivamente sin esperanza resultarían, casi una apoteosis del Freud popular, como la quintaesencia del hombre sádico y la mujer masoquista.

Mientras *The Buenos Aires Affair* juntó la novela de detective, el *film noir* y el Freudianismo popular de Alfred Hitchcock, en una corrosiva representación de la atmósfera cultural y política de la Buenos Aires justo antes del reinado del terror militar que duraría años, *El beso de la mujer araña* (1976) exploró y explotó otro género más: la implícitamente didáctica novela política. Uno de sus más atrevidos recursos, al desplegar la cambiante relación entre un vidrierista homosexual y un marxista guerrillero urbano, era distraer y enriquecer al lector con notas al pie que proveían un contrapunto al diálogo en curso dentro del texto.

Varias de estas notas al pie, que se expanden en pequeños ensayos sobre la homosexualidad, culminaron en la levemente escondida “teoría” de Manuel –enunciada por una inexistente psicoanalista suiza llamada Dr. Anneli Taube– sobre la utopía bisexual. Su teoría exhortaba al hombre y a la mujer a aceptar lo femenino y masculino dentro de cada uno, sin suprimir ninguno, para así evadir los rígidos modelos homosexuales y heterosexuales. Este manifiesto era realmente una autobiografía condensada en la que Puig reactuaba la obra sin terminar entre hijo y padre, una vez más, casi tan maniáticamente como el pintor Richard Dadd, cuya figura portadora del hacha asesina aparece en el centro de sus más obsesivamente complejas pinturas. La doctora Taube explica la fuente de la homosexualidad describiendo el siguiente escenario familiar:

El rechazo que un niño altamente sensible experimenta hacia un padre opresivo –como símbolo de la actitud masculina violentamente autoritaria–

es consciente. El niño, en el momento en que decide no adherirse al mundo propuesto por dicho padre –el uso de armas, deportes violentamente competitivos, desdén por la sensibilidad como un atributo femenino, etc.– está en realidad ejerciendo una libre e incluso revolucionaria decisión en la medida en que está rechazando el papel del ser más fuerte y explotador. Por supuesto, un niño así no puede sospechar, por otro lado, que la civilización occidental, aparte del mundo del padre, no le presentará otro modelo alternativo de conducta en esos primeros y peligrosamente decisivos años... además de su madre. Y el mundo de la madre –ternura, tolerancia, e incluso las artes– resultará ser mucho más atractivo para él, especialmente por la ausencia de agresividad: pero el mundo de la madre, y aquí es donde su intuición le fallará, es también el mundo de la sumisión, ya que la madre está pareada con un hombre autoritario, que solo concibe la unión conyugal como la subordinación de la mujer al hombre”. (Levine, 2002, 240)

Esta es una descaradamente directa transcripción de la teoría de Manuel sobre su propia niñez, reproducida en este formato de resumen de caso de estudio. La lucha entre padre e hijo continuaría desarrollándose en casi todas las novelas y obras de teatro que siguieron después de *El beso de la mujer araña*. Quisiera citar dos ejemplos finales.

Maldición eterna a quien lea estas páginas (1980)

Mientras vivía en Nueva York, en octubre de 1977, notó entre los nadadores de la piscina municipal donde nadaba todos los días al mediodía, un hombre más joven que siempre estaba allí a la misma hora. Manuel entabló una conversación con él y, después de algunos almuerzos casuales, conoció que Michael Frank tenía un Ph.D. en Sociología pero que había perdido su posición profesoral y se encontraba enseñando en la Universidad de Nueva York como profesor de medio tiempo; también estaba divorciado y parecía profundamente deprimido. A partir de este primer encuentro Manuel escribiría su primera y única novela en inglés, *Eternal Curse on the Reader of these Pages* (1980):

Traté de interesarme en lo que estaba ocurriendo en el país y hacer amigos, pero me sentía muy aislado... Tuve un violento choque con un fascinante personaje norteamericano... que era más joven, más fuerte, saludable (podía nadar más metros en la piscina que yo), apuesto, y un ciudadano. No tenía ninguno de mis problemas. Yo quería ser él y, resulta que, él quería ser yo... Logré que se sincerara conmigo y encontré que odiaba ser americano, quería tener un acento, era marxista y quería ser escritor. Al final me rechazó; lo

decepcionaba porque no cumplía con su imagen de autor, y me asombraba que no se diera cuenta de cuán privilegiado era. (Levine, 2002, 271)

El título del libro, una cita de una de las más corrosivas novelas nihilistas sobre el amor romántico –*Liasisons Dangereuses* de Laclos– salió del foso de desesperación mutua de estos dos personajes masculinos. En el gimnasio Michael se veía como un hombre que tenía todo, y resultó estar, como Manuel lo dijo, “moral y espiritualmente en bancarrota”, tal como el vacío sueño americano tan deseado por el resto del mundo, ciertamente por el mundo al sur de la frontera. Manuel era el escritor exitoso pero exiliado y aislado, ya no era joven y deseable; Michael era deseable (para Manuel), pero un fracaso profesional (era un escritor que no podía escribir u obtener un puesto permanente en la universidad); estaba en casa, pero en un exilio y aislamiento autoimpuestos. No solo tenían algo que el otro quería, sino también algo que no querían reconocer que compartían: por ejemplo, la elección aparentemente autoindulgente de aislamiento de Michael arrojó una luz sobre el destino de Manuel.

Manuel se vio primero a sí mismo como el latinoamericano desplazado y más viejo que claramente observa a través de un egocéntrico joven norteamericano: era el psicodrama del padre crítico y el hijo rebelde; el narcisista es la figura paternal que produce un hijo que es un mero reflejo de sí mismo. Pero Manuel incluso le deja la interpretación al lector, y no solo como una táctica postmoderna: él, personalmente, no pudo encontrar una solución o aceptar la resolución.

Maldición es la continuada saga del conflicto de toda la vida de Manuel con su padre, de maneras muy obvias: Ramírez, en la novela, pierde a su hijo y de ahí sus sentimientos paternos por Larry, pero como es un extranjero, un inválido, e indefenso, se encuentra en una posición débil o filial respecto al joven Larry. Larry no puede tener una relación exitosa con una mujer, le cuenta a Ramírez una serie de atracciones, empezando por los pensamientos prohibidos que tiene sobre su madre. Larry también es Manuel, consciente de su relación edípica con su madre, avergonzado en algún nivel por la carencia de afecto hacia su padre; cuando se excita escuchando a su esposa y el amante de ella, sigue siendo el niño voyerista que presencia la escena primigenia. La novela es Freud popular y torpe y no fue bien recibida por los lectores americanos.

La “maldición eterna” –la maldición de ser también humanos– no es solo el Manuel nihilista arremetiendo contra los críticos: la maldición eterna es conocimiento. No importa cuánto entendemos y sabemos sobre lo infructuosas que son nuestras relaciones familiares o sexuales, la vida continúa, ¿y cómo seguimos con ella? De nuevo, la participación del lector en la escritura de Manuel es

más que elegante autorreflexividad; solo uno que necesitara –o creyera necesitar– el lector lo maldeciría. Todas sus novelas (excepto *Rita Hayworth*) fueron planeadas, pero él siempre permitía que el contenido decidiera la forma conforme iba haciéndola; en *Boquitas* decidió no incluir las cartas de Nené a Juan Carlos porque el lector podía intuir sus respuestas basado en la información dada. La participación del lector era esencial para sus construcciones; buscaba evitar redundancias para no subestimar al lector; para él escribir era, además de un rompecabezas terapéutico, un compromiso con el lector, quien quizás era también un padre con el que quería comunicarse, cuyo entendimiento era lo que deseaba.

***Sangre de amor correspondido* (1982)**

A principios de la década de los años ochenta, mientras vivía más felizmente en Río de Janeiro, Manuel contrató un albañil para que trabajara en su apartamento en Río, y descubrió que este pobre joven mulato a quien llamaban El Chefao, o el Jefe, tenía una historia que contar: había amado a una mujer, tuvo que dejar el pueblo y ella se volvió loca: “Creí todo lo que me dijo, pero unos días después, comenzó a introducir contradicciones y variaciones en la historia. Habiendo encontrado un oyente, se había aprovechado de su representación para proyectar una visión ideal de sí mismo. Me contó cómo estaba perdiendo su casa, la casa de su madre” (Levine, 2002, 299).

Aquí se hallaba un contador de historias poco fidedigno que jugaba el papel de varios narradores contradictorios. El deseo era la constante en las divagaciones de este sujeto, un intenso anhelo sexual; también la perenne guerra entre hombre y mujer y la obligación del hombre por ser un macho. La cruda sexualidad del Jefe era adolescente, insegura, destructiva: como el oyente de este hombre, Manuel se sintió como un *voyeur* pero también sintió empatía, y tal vez se sintió identificado con sus luchas contra su papel en la vida. Como Michael, el Jefe se veía a sí mismo como un desamparado, pero, a diferencia de Michael, él realmente estaba desamparado. Mientras el hombre hablaba, Manuel escuchaba un conmovedor lirismo, una voz literaria en potencia, una que expresaba emociones solo en una forma reprimida, casi como un inconsciente parlante: “Este hombre no decía nada directamente; todo era metafórico... Y el resultado era muy musical y colorido. Pero lo sorprendente era que él también era analfabeto... Era como una ola de bellísima poesía campesina que yo quería rescatar” (Levine, 2002, 300).

El habla del brasileño era un lenguaje de (y subordinado a) la pasión, que era también el lenguaje del melodrama, y Manuel descubrió en él lo que Freud

notó en el uso antitético de las palabras primarias: “No” puede significar “Sí”, ambas palabras pueden no significar nada o significar lo mismo.

Parecía que Manuel, a punto de cumplir cincuenta, más tolerante o resignado por las limitaciones de su vida afectiva, regresa en la historia de Josemar a su vieja historia personal de amor filial que se convierte en odio. Josemar es un niño del Brasil rural cuyo padre verdadero muere y que es rechazado por un padrastro violento; el malvado melodrama del padrastro corre paralelo a las escapadas reales o imaginadas de un joven Don Juan que no puede amar. Después de que su madre se va a vivir con su nuevo hombre, Astolfo, envía a Josemar lejos para protegerlo de Astolfo. ¿Por qué es rechazado Josemar? “Él no te amaba porque tú eras diferente a los demás. Y yo sé por qué eras diferente” (Levine, 301). Josemar era más blanco. “No tenía cara de indio como todos los demás, era más lindo todavía que los hijos del dueño del campo, que eran blancos como el Josemar” (Puig, 1982, 33). El resentimiento racial –atado implícitamente al resentimiento de clase– lleva a Josemar lejos de su lugar de origen para buscar una mejor vida, en un pueblo llamado Cocota, y de ahí a Río. Así como Coco estaba enamorado del cine, Josemar queda asombrado por la electricidad cuando ve por primera vez las luces de la ciudad, como estrellas centelleantes. Su ambición es ser un electricista, así como la de Coco era hacer películas, pero no tiene educación suficiente para entender la electricidad y se conforma con la cantería. ¿Infundió Manuel la frustración de El Chefao con su propia frustración de haberse conformado con una carrera en la escritura, más laboriosa que la estrellada esfera de la realización de películas? ¿Era J(ose) M(ar) otro Juan Manuel, un niño de tez clara, con sensibilidad vulnerable, con irreparables cicatrices emocionales? Josemar se lamenta: “¿cómo puedes amar, si no puedes amar a tu padre?” (302). Hay personas que ya no aman, tu corazón está seco por dentro... hasta cierto punto en el tiempo el corazón de tu padre no se había secado, él era muy bueno con tu madre. Después cambió... Pero ahora su corazón está seco” (302). Un “corazón seco” lleva a la muerte del deseo: “Una vez se acaba, se acabó”. (300)

Quizás el único lugar en donde el amor puede ser correspondido es la escritura. Es curioso que estas dos novelas tardías de su exilio –*Sangre y Maldición*– fueran el resultado de entrevistas que Manuel pagó, así como trataba, de diversas maneras, de comprar el amor de los entrevistados. Para cada novela, Manuel pidió prestada la voz y las palabras de otro; cada novela tomó la forma de un diálogo fallido, el cuerpo de la ficción desnudo hasta el esqueleto. Cada novela atiende la necesidad y la imposibilidad no solo de entender sino de escuchar

al otro. Cada una atestigua los exhaustivos esfuerzos y excepcionales dotes de Manuel como oyente.

En *Sangre de amor correspondido*, lo que empieza como la historia de un macho violador latino termina con un niño llorando; la novela inicia con la voz de la niña violada pero concluye con la voz del hombre. Edipo en los tugurios de Río. Y el amor posesivo de una madre origina y cierra la novela: María da Gloria, una rubia “la hija de italianos”, una mujer poseída, es en últimas opacada por la madre de Josemar. Cualquiera podría hablar por ambos, Manuel y su madre, en la confusión de voces que salen a borbotones al final.

En enero de 1990, a la edad de ochenta y tres, el padre de Manuel, Baldomero Puig, murió en una residencia para ancianos en Buenos Aires. En seis meses, su hijo mayor, Manuel Puig estaría también muerto. Ese enero, la muerte del padre pareció pasar desapercibida por Manuel y también por su madre Malé, quien se había separado de su esposo desde hacía ya varios años. Para sus conocidos íntimos era inquietante, como si madre e hijo fueran en realidad Bette Davis en *La Loba*, donde Bette se queda parada sin moverse, ignorando a su esposo moribundo –en primer plano su rostro es una máscara frígida– mientras él (Herbert Marshall) busca a tientas sus pastillas para el corazón, fuera de su alcance y demasiado tarde para salvarlo. Baldo había sufrido de demencia paralizante por muchos años; para el hermano de Manuel, Carlos, quien tenía una relación cercana con su padre, fue una triste pérdida –pero también el alivio de no tener ya una gran carga–.

Muy pronto después de la muerte de Baldo, en febrero, Manuel se llevó a Malé de viaje a Japón mientras su recién comprada casa en Cuernavaca estaba repleta de obreros. Desde su primer viaje al Lejano Oriente en 1965 amó el Japón, no solo por su majestuoso Fujiyama y su exquisita estética en todo, desde la vida diaria al teatro ritual No, sino también por el entusiasmo de las editoriales con sus libros. Parecía al principio asombroso que estos libros, tan argentinos, tan anclados en la cultura occidental, fueran entendidos en Asia, pero las películas y el tango eran también populares en Japón y los lectores japoneses encontraron en Puig una voz que les hablaba sobre sus propias preocupaciones sexuales y políticas; de hecho, un gran teatro en Tokio sería uno de los primeros en pedir los derechos para montar el exitoso musical de Broadway de Hal Prince *El beso de la mujer araña*.

Después de cenar una noche, en la suite de su hotel en Kyoto, Manuel se sintió sobrecogido de repente por vómitos y durante los días siguientes tuvo diarrea aguda. Lo atribuyó a algo que había comido y no se preocupó por visitar a un médico. Su prima Bebé conjetura que el ataque, después de tan corto tiempo de la muerte de Baldomero, tuvo que ver con los sentimientos reprimidos de

Manuel, posible culpa, a propósito de su entumecimiento o falta de reacción por la muerte de su padre pero cualesquiera que fueran las raíces psicológicas, la enfermedad intestinal de Manuel después sería diagnosticada médicamente como proveniente de una vesícula biliar inflamada.

Cuando visité Cuernavaca en 1996, estaba por ese entonces bastante angustiada por la muerte de mi amigo en este hermoso lugar tropical. Siguiendo la calle desde la plaza principal, hasta donde Manuel iba a uno de sus cafés favoritos a tomarse una taza y leer el periódico, junto a una iglesia en la cima de una colina, se encontraba un altar barroco a la Virgen del Calvario. Como biógrafa, no puede evitar ver el simbolismo en el fallecimiento de Manuel en Cuernavaca, desde el descenso alucinatorio de un forastero, el cónsul británico, en la magistral novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, hasta la siempre presente apoteosis de la Muerte como una figura festiva en la cultura mexicana.

Obras citadas

Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña* (Drama). Barcelona: Seix Barral, 1983.

—*Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

—*Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

—*El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

—*The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

—*Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

—*La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.