

“Querida, vuelvo otra vez a conversar contigo”: Las crónicas literarias de Manuel Puig

Ariel Idez

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires - Argentina

Ponencia presentada en las XIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, realizadas en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis, el 1, 2 y 3 de octubre de 2009

1. Introducción: Puig en el rol de cronista

Manuel Puig ha sido reconocido por la crítica como uno de los más importantes escritores argentinos del siglo pasado. La edición de parte de su correspondencia y su teatro reunido¹ han renovado el incesante interés en su obra, al facilitar el acceso a otros géneros en los que el autor de *Boquitas pintadas* desplegó su singular y renovadora concepción de la literatura. Sin embargo sus crónicas periodísticas: *Estertores de una década* y *Bye-Bye, Babilonia*, reunidas en un solo volumen y editadas por Seix-Barral en 1993 no han sido objeto de la misma atención por parte de la crítica y el mercado editorial. Se trata de un volumen compuesto por dos colecciones de artículos: *Bye-Bye, Babilonia* compila una serie de crónicas escritas por Manuel Puig para la revista argentina *Siete Días Ilustrados* durante el verano de 1969-1970 y publicadas bajo el título *Cartas de Manuel Puig*. Mientras que *Estertores de una década, Nueva York 78'* recopila una serie de textos de Manuel Puig publicados originalmente en la revista española *Bazaar* entre fines de 1978 y

principios de 1979. Cabe dedicar unas líneas a la forma en que el libro presenta los artículos de Puig. Dado el carácter elusivo de la crónica en tanto género híbrido que combina periodismo y literatura, el aparato paratextual suele jugar un rol clave para orientar su recepción y lectura según las claves propias del género (en los medios gráficos este aparato puede estar asociado a la diagramación, la ubicación en secciones específicas, el uso de placas, títulos, subtítulos y copetes, entre otras opciones. En los libros suele vincularse al diseño, la inclusión dentro de colecciones específicas (denominadas crónicas, cronistas, etc.), el uso de prólogos o epílogos o las notas aclaratorias. En este caso, bajo el título “Nota del editor”, se nos aclara la información ya mencionada acerca del origen de los textos, se la coloca en el contexto de la obra de Puig y se añade una diferencia que si bien no es resaltada resulta de singular importancia: la pequeña nota introductoria alude a “Los relatos” de Estertores y “las crónicas” de Nueva York, Londres y Paris (Puig 1993 3). Esta diferencia se destaca también en el hecho de que el ejemplar no lleve un título que unifique sus dos partes, sino que se publique con ambos rótulos, presentando a una recopilación de artículos “seguida” de la otra. Más allá de que la discusión sobre la pertenencia genérica no nos resulte productiva en función del carácter histórico de los géneros mismos y del modo en que son leídos, procesados y reelaborados a lo largo del tiempo, creemos importante señalar que consideramos que los textos del libro tienen algo más en común que el hecho de haber sido publicados en medios gráficos y que más allá de las ambigüedades a que pueden conducirnos el uso de discursos propios de géneros distintos (ambigüedad en la que Manuel Puig se desarrolló con soltura y maestría hasta hacerla parte de su estilo) creemos necesario aclarar que consideraremos a todos los textos de este libro como crónicas y los leeremos bajo esa clave para tratar de desentrañar los singulares recursos que Manuel Puig pone en juego en trance de escribir para los medios masivos, apropiándose del género y subvirtiéndolo en un mismo movimiento.

2. De la crónica como carta

En el verano de 1969-1970 Manuel Puig acepta el ofrecimiento de la revista *Siete Días Ilustrados* para enviar artículos desde Nueva York, Londres y París. Un año atrás había logrado romper el férreo cerco de la censura para publicar su primera novela *La traición de Rita Hayworth* a través de la editorial independiente Jorge Álvarez y en septiembre de 1969 la salida de su segundo opus, *Boquitas Pintadas*, ya bajo el sello Sudamericana, se convierte en un suceso inmediato que deslumbra a la crítica y al público por igual. Amparado en este creciente prestigio de “escritor en ascenso”, Puig accede al ofrecimiento de *Siete Días* pero en lugar de enviar crónicas, despacha cartas, o, para decirlo de otro modo: sus crónicas se despliegan en formato de cartas²: *Las cartas de Manuel Puig*, tal como la revista titula a la sección. Y, si al momento de hacer su ingreso a la literatura, Puig no se consideraba un escritor y la ignorancia de los procedimientos convencionales de la literatura lo obliga, haciendo de la necesidad virtud, a inventar unos nuevos, propios, a través de los cuales podía llevar adelante la historia que se proponía contar³, la situación no será diferente en trance de desarrollar una escritura de prensa. El autor de *La traición de Rita Hayworth* no se fingirá el periodista que no es y no adoptará las estrategias retóricas de un discurso que le es ajeno, menos aún se ubicará en el lugar prestigioso, mayor, del escritor que se “rebaja” al periodismo y que aborda su ejercicio con la soltura y el desdén de un superior, sino que elegirá un género que conoce bien y que practica incluso antes que la literatura (y que podríamos pensar como un laboratorio en el que se ensayaron muchos de los procedimientos y tonos que caracterizan “su” literatura), el género epistolar.

La pasión por las cartas, como el cine, le llega a Puig por vía materna. Su madre, Malena o “Male” es una incansable escritora de cartas y objeto

privilegiado de la escritura epistolar de Puig (de hecho, la mudanza de Male a Río, donde vivía Puig, señala el final de la correspondencia entre el escritor y su familia). El género epistolar ocupa también un lugar clave en las novelas de Puig, como escenario del despliegue discursivo de sus personajes, especialmente en las dos primeras (*La traición...* se cierra con una carta de Berto, *Boquitas* comienza con las cartas que Nené le envía a la madre de Juan Carlos y termina con las cartas de Juan Carlos a Nené consumidas por el fuego). La elección de este género entonces no será inocente ni casual y es sumamente coherente con el modo en que Puig concibe la literatura: a través del choque y la reconciliación de los opuestos para obtener las energías y el extrañamiento que uno despliega sobre el otro⁴. Así, un género de la esfera íntima (el epistolar) se despliega en un escenario de máxima difusión pública (un medio masivo de comunicación). Claro que no habrá que confundir género íntimo con la revelación de intimidades. Especialmente en el caso de Puig, que en su obra procura la “pulverización del narrador como vértice jerárquico del sistema de poder que constituye todo relato” (Pauls 85) resulta más que interesante evaluar qué estrategias pone en juego al abordar un género con una marcada subjetividad como es el de la crónica. Y al mismo tiempo, ya que Puig nos presenta estos textos como cartas, resulta productivo compararlos con su “auténtica” correspondencia tal como se publicó en los dos volúmenes de *Querida Familia*.

3. Los recursos en juego

En primer lugar observamos que para sus “cartas” de prensa Puig adopta un recurso que utilizará a lo largo de toda la serie casi sin excepciones y que consiste en estructurar el texto a partir de una breve introducción seguida de palabras-consignas que abren cada párrafo y funcionan como condensadores del sentido y disparadores de la escritura al mismo tiempo. Mencionamos sólo

un ejemplo para dar cuenta de este recurso: en el texto “Good Morning New York” se suceden las siguientes palabras-disparadores:

Nueva York: ciudad donde viví de 1963 a 1967. *Propósito de mi viaje*: unos pocos días para ver a mi editor, presenciar el debut teatral de Katharine Hepburn, observar el panorama que se ha desatado en la ciudad. *Primera Impresión*: en la cola del ómnibus, en el aeropuerto, una jovencita de aspecto corriente me habla como si fuéramos conocidos (...) *Primera reflexión*: ¿Será cierto entonces lo que me contó aquel argentino? De vuelta de San Francisco me había dicho que por la calle la gente (no necesariamente hippie) sonreía y dirigía la palabra a extraños. Volveré sobre el asunto. *Primer desembolso*: El boleto aeropuerto-centro costaba hasta hace 2 años 1,75; ahora 2,50 (Puig, 1993: 63, los subrayados son nuestros).

Desde una óptica “periodística” estaríamos tentados a asociar esas palabras al rol que en la prensa cumplen los subtítulos. No es sólo su ubicación en el texto (dentro de cada párrafo y no sobre ellos) ni el hecho de que no estén destacados (en negrita o subrayados) sino sobre todo su *uso*, el que hace de estas palabras algo completamente distinto. No sólo proliferan a lo largo del texto (dado que abren cada párrafo y éstos suelen ser cortos) sino que producen un efecto de extrañamiento en la lectura que borra el peso de Manuel Puig como sujeto de la enunciación, como si el texto se desplegara por sí solo ante la vista de los lectores y al mismo tiempo por su carácter inusual y su insistencia se distancia del efecto de “objetividad” al que apuntan las estrategias retóricas del periodismo convencional. Si, como explica Amar Sánchez, existe una “interdependencia formal entre los textos de no ficción y el resto de la producción de un mismo autor” (54) debemos rastrear este recurso dentro de la obra de Puig. Y, en efecto, podemos apreciar una estrategia muy similar en un fragmento de la sexta entrega (o capítulo) de *Boquitas pintadas*, que lleva el subtítulo: “ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES” (en mayúsculas en el original). Allí los sucesos de un baile de pueblo son narrados mediante el mismo procedimiento usado en las crónicas: párrafos que responden a las consignas disparadas por

las oraciones que las preceden⁵ y que a su vez remite al capítulo 17 del Ulises de Joyce, conocido como “el capítulo de las preguntas”. El efecto, como en toda la obra de Puig, es el del borrado de las huellas del narrador en la enunciación y la sensación de que la novela se despliega por si misma ante los ojos del lector. De ahí que Puig logre una impresión similar en sus crónicas sin por eso recaer en el efecto de “objetividad” periodística: mediante la enumeración que produce a partir de este recurso provoca un distanciamiento que torna difusa la imagen del narrador. Resulta llamativo que Puig haya adoptado esta estrategia discursiva con tanta fidelidad y no haya echado mano de algún otro de los numerosos procedimientos que atesoraba en su caja de herramientas de escritor⁶, tal vez el apremio y la velocidad de la escritura propias de la entrega periódica (como las cartas, las crónicas deben ser enviadas regularmente) hayan conspirado contra otras variantes de experimentación.

4. Puig dice “yo”

De todas formas, a pesar de su distanciamiento merced al recurso de las palabras-disparadoras, en sus crónicas, como sucede en las cartas, Puig se identifica con la primera persona, hace uso del “yo” y se asume como sujeto del enunciado de su propio texto (lo que por cierto no sucede en sus novelas). El contrato de lectura de la crónica, como el de la carta, exige un compromiso subjetivo del autor, si se trata de narrar la experiencia, de exhibir una mirada, la presencia de ese cuerpo debe estar garantida en un yo que asume la instancia enunciativa e incluso Puig (maestro en ocultar la voz del narrador) suscribe a este contrato. “La peculiar fusión entre narrador textual y autor real –explica Amar Sánchez– arrastra consigo una notable incidencia de “lo personal”: su voz, su perspectiva (aún en los casos en que sólo organiza testimonios de otros) implican siempre una politización del relato” (48). Esta presencia de la

subjetividad del autor se convierte así en otra de las “cláusulas” que regulan el contrato de lectura de la crónica.

En sus textos Puig construye una relación de complicidad con el lector a través de apelaciones al enunciatario (“Las obscenidades del texto son impublicables, no les puedo dar ni un solo ejemplo” [Puig 1993 113]; “Cocó es el anti-*Hair*, musical de vanguardia que les comentaré la próxima” [85]) e incluso llega a adjudicarle un lugar al lector dentro de la enunciación como en “Una revolución en las costumbres”, en el que las palabras-consigna son reemplazadas por las preguntas de un interlocutor que incluso amenaza “—Mire, señor, yo tengo mucho que hacer; si no me dice de una vez cuál es el cambio tiro la revista al canasto” (71). En las oportunidades en que exhibe un saber, frustra una postura pedagógica a través del humor: “Ojo, isabelino viene de Isabel I (1533-1603) y no de Isabel Sarli (113) Jean Moreau: lección de *savoir faire, de je ne sais pas quoi, de mystere, de qualité, de finesse, de piolitê, de cancherisme*” (itálicas en el original. 137). Al mismo tiempo Puig incorpora algunos rasgos del periodismo para sus crónicas como el uso de títulos referenciales que condensan el sentido del texto como toponímicos del tipo “Good morning, Nueva York”, “London, London”; descriptivos (“Homenaje a Von Sternberg”, “Argentinos en Nueva York”, “Argentinos en Londres”) o explicativos “Génesis del boom Katherine Hepburn”, “Una revolución en las costumbres” y la construcción de series a lo largo de sus entregas: “En mi próxima carta les contaré más de *Ma nuit chez Maud*” (132). “Del repertorio del RSC les terminaré de contar en la próxima” (109); “(...) les contaré algo más de la pérfida Albión, para completarles mi nota anterior” (110”).

5. El mundo del espectáculo

En lo que respecta al eje temático, el autor de *Pubis Angelical* aborda especialmente en sus crónicas una de las claves de su obra: el mundo del cine, seguido por el teatro y la descripción de usos y costumbres en las

ciudades que visita, no casualmente, también conocidas como “capitales del glamour”: París, Londres, Nueva York. (El mismo propósito, concentrado en Nueva York y convertido en preocupación principal, volverá en sus artículos para *Bazaar*, como veremos más adelante). Como queda en evidencia tras una somera revisión de sus volúmenes epistolares, el cine y el teatro son claves temáticas compartidas en las cartas y las crónicas, lo mismo que en su propia obra literaria, que toma al cine como eje referencial, compositivo y estilístico. Si Puig se detiene en la literatura (lo que sólo sucede en dos crónicas) lo hace para exaltar a su amigo Severo Sarduy y mencionar un cruce entre la escritura y su difusión a través de medios masivos⁷ o, como en su correspondencia, para enumerar las agobiantes negociaciones con los editores en procura de hacer traducir y difundir sus novelas. En sus crónicas, tal como en las cartas que envía a su familia, Puig da cuenta de las películas y las obras de teatro a las que ha asistido y destila en las críticas (especialmente las de teatro) su propio credo estético: los procedimientos de vanguardia no deberían divorciarse de las expectativas del espectador: “Teatro de vanguardia: ¡las veces que me has visto bostezar las perfidias de tu amor!” “¿Por qué esos homenajes a la monotonía? ¿No pueden esos autores comunicar su trascendente mensaje sin cantarnos al mismo tiempo el arrorró? (140) “Porque, resumiendo, *Medea* es un acto de incomunicación entre autor y espectador” (158) “(Marguerite Duras) nos regala ahora una pieza de teatro... ay, vanguardista, junto con una enseñanza: la renovación del teatro no excluye la emoción, el interés, la poesía.” (163). Al mismo tiempo el autor se preocupa por reseñar fenómenos de cruce en los que se mezclan y contaminan sus zonas de interés como cine y teatro (en el debut en la comedia musical de Katherine Hepburn), teatro y literatura (el estreno en París de *Opereta* de Gombrowicz), el cine y la liberación sexual (la ola de filmes de sexplotation en Nueva York), el teatro y los movimientos de resistencia a la guerra de Vietnam (en su crónica sobre el musical *Hair*). En su peculiar modo de retratar a las estrellas de cine, también se aproxima a un recurso habitual en su

correspondencia, como afirma Schettini: “En la familia se revela el funcionamiento de las estrellas distantes de Hollywood. Pero al mismo tiempo, en Hollywood, Puig ve aquello que hace a las divas mujeres familiares. Incorporadas a la domesticidad, él les descubre a esos seres marmóreos, afectados, aislados o intocables que eran las actrices de Hollywood, aquello que las hace mujeres cualquiera”. De ahí que Ginger Rogers devenga “tía buena” y Katherine Hepburn una mujer frágil a la que Puig deliberadamente no le comenta su mala impresión de la obra que protagoniza para no herirla, o las “grandezas” que en boca de François Truffaut, Catherine Deneuve y Jean Moreau se vuelven “banalidades”. En esa misma crónica, titulada “Almorzando con las estrellas”, Puig adopta el lugar del testigo indiscreto y se aplica con goce indisimulable al chisme: “(Deneuve) dice que Buñuel está tan sordo que toda comunicación se hace penosísima” (136). El recurso es llevado al extremo al final de la crónica, cuando, ante el contoneo de la actriz japonesa del film que Truffaut está rodando, Puig anota: “J.M la observa y antes de irse habla en el oído de C.D: seguramente le dice “no hay primera sin segunda ni segunda sin tercera” (137). Puig familiariza tanto a las estrellas que puede poner en boca de una diva del cine europeo un refrán telúrico, que al mismo tiempo reenvía a su propia obra (la misma frase aparece en la descripción del álbum de fotografías de Juan Carlos al principio de la “tercera entrega” de *Boquitas pintadas*. Por estos medios, el autor de *La traición de Rita Hayworth* logra, en un mismo movimiento, apropiarse de las figuras del cine y salvar de un salto la distancia mítica al volverlas humanas y familiares para los lectores. Parte de este logro se debe al hecho de rechazar el mandato de informar en procura de “chismosear⁸”. Como explica Martín Caparrós, un eximio cultor del género, al momento de definir su práctica: “La ‘información’ busca lo extraordinario, la crónica, muchas veces, el interés de la cotidianidad. Digo: la maravilla en la banalidad”. En su “chismecriticocorrespondencia”, como el mismo Puig la define, la lógica informativa es burlada para resaltar, no la maravilla en la banalidad, sino la banalidad en lo maravilloso (el mundo del cine y sus `stars’)

6. Usos de un género menor

Observamos entonces que para escribir sus crónicas Puig se apropia de un género íntimo y “menor⁹”. Tal como detalla Bajtín al definir los diversos usos de los géneros: “Matices más delicados de estilo se determinan por el carácter y el grado de intimidad entre el destinatario y el hablante, en diferentes géneros discursivos familiares, por una parte, e íntimos por otra”, y más adelante adjudica una importancia decisiva a estos géneros discursivos:

Cuando se presenta la tarea de la destrucción de los estilos y las visiones del mundo oficiales y tradicionales, los estilos familiares adquieren una gran importancia para la literatura. Además, la familiarización de los estilos abre camino hacia la literatura a los estratos de la lengua que anteriormente se encontraban bajo prohibición (Bajtín 28).

Así, el uso en un medio masivo de un género de la esfera íntima (la carta) le permite a Puig hacer jugar una modalidad enunciativa degradada (el chisme) y conspirar contra la lógica de la información. Al mismo tiempo Puig adopta algunos de los rasgos que hacen a la escritura en los medios masivos: se hace cargo de la instancia enunciativa (adopta el “yo” tan característico de la crónica) aunque modaliza su presencia a través de un recurso extraído de su narrativa, construye series en sus entregas e interpela al lector a través de un enunciador cómplice. En estas crónicas una forma de comunicación vulgar (el chisme) se expone en la escena de un género íntimo (el epistolar) para vulnerar la lógica informativa y producir un conocimiento de otra índole, ajeno al periodismo y a la literatura aunque tome recursos de ambos. En esos cruces, (en esos “choques de opuestos” como diría Schettini), Puig logra extraer nuevas intensidades al género de la crónica mientras señala cómo éste puede encontrar líneas de fuga para escapar de las invariantes periodísticas y alcanzar nuevos sentidos e intensidades en su escritura.

7. Un fresco polifónico

En los casi diez años que median entre 1969 y fines de 1978, principios de 1979, al momento de iniciarse su segunda experiencia de escritura en medios masivos, Manuel Puig se ha convertido en un escritor consagrado de fama mundial. Sus novelas han sido traducidas a varios idiomas y de hecho ya no escribe para la prensa argentina sino para la revista española *Bazaar*. En estos 12 artículos Puig adopta una estrategia completamente distinta a la que utilizó para “las cartas” de *Siete Días*, pero tanto o más característica de su literatura: los textos de esta serie están contruidos a partir de la *narración de voces* producto de *la escucha literaria* (Giordano) interesada de su autor. La mayoría de los artículos tienen la misma estructura compositiva: comienzan con una breve introducción a cargo de un “yo autoral” que se identifica con el sujeto de la enunciación, es decir, con Manuel Puig y en donde se presenta algún problema o conflicto y a un personaje que lo encarnará y a quien de inmediato éste le “transfiere la voz” para que se haga cargo de llevar adelante el relato de los hechos. De los intereses reflejados en las crónicas de *Bye-Bye, Babilonia* Puig se limitará sólo a uno: la descripción de usos y costumbres y a la concentración en un tema se añadirá la de un lugar: Nueva York. Ya no hay cine ni teatro ni Londres ni París; en esta serie de artículos el autor de *Boquitas pintadas* se aboca a entregar un retrato de época a través de las voces de sus protagonistas y se propone hacer de sus artículos un fresco polifónico de Nueva York a finales de la década del '70.

8. Diez años después

En primer lugar podemos advertir que Puig continúa respetando el contrato enunciativo de la crónica y asume el rol del sujeto del enunciado, al menos como “presentador”, en lugar de dejar libradas por sí solas a las voces¹⁰ que

presentifica¹¹ (como hace en sus novelas). Esta estructura de introducción al tema—personaje—cambio de voz queda explícita cuando Puig viola su propio contrato o tensa sus límites, como sucede en la crónica titulada “A bordo del Concorde”, en la que comienza diciendo “Elimino preámbulos, por innecesarios en este caso y transcribo palabras oídas de boca neoyorquina y sofisticada” (52). O en “La reincidente” donde se autoparodia “¡Recórcholis! ¡Voto al chápiro verde! ¡Voto a Satanás! ¡caballero, retirad vuestras ofensas de aquí, que si la puerta abrí fue creyendo en la amistad!’ Como me resulta algo difícil reproducir fielmente el habla del vasco, lo voy a contar con mis palabras” (40). Sin embargo es en la crónica de una desafortunada cena con un profesor universitario titulada “Cenar bien y barato en Greenwich Village” donde Puig asume su propia voz para enunciar explícitamente el programa que anima al resto de sus textos:

Viví cinco años aquí en los sesenta y entonces sí me gustaba. ¿Qué no me gusta ahora? Ante todo la cruda resaca que dejaron los años felices de la emancipación sexual, racial y política. Los homosexuales están al frente del movimiento de retirada con su absurda moda sadomasoquista; los heterosexuales por su lado proponen la asexualidad como tregua. Los negros deciden ignorar a los blancos como si fueran invisibles —perpetuando el racismo— y despreciar a los portorriqueños por subdesarrollados. Una orgía de la incomunicación. (36).

Estos son los núcleos temáticos que Puig desarrollará, uno por uno, a lo largo de cada artículo: el repliegue gay en el sadomasoquismo, la “guettización” de los afroamericanos, la asexualidad entre los heterosexuales, el desprecio por los inmigrantes latinos, la incomunicación general, que se impone como “resaca” de los efervescentes sesentas y toda su impronta contestataria con el movimiento de liberación sexual, los movimientos estudiantiles de oposición a la guerra de Vietnam, los llamados a la abstención y el hippismo a la cabeza; toda aquella “revolución de las costumbres”

protagonizada por “la juventud, que está cambiando el espíritu de Nueva York” (68) tal como Puig atestiguaba en sus crónicas una década atrás.

9. Querido/a, vuelvo a escribirte...

En esta nueva serie de artículos, a falta de cine Puig se las ingenia para contrabandear otra de sus pasiones: el bolero. Y en un solo movimiento magistral pone en relación estos artículos con su literatura y su producción periodística anterior. No se trata sólo de un guiño a sus novelas, en las que, desde una perspectiva camp, el bolero es objeto de un rescate de la categoría de “género degradado” como un relato sobre el amor, el dolor y las pasiones humanas cifradas en un género popular, sino también el hecho de que Puig elige comenzar esta nueva serie de artículos con un bolero en particular: “Querida/o... vuelvo otra vez a conversar contigo, la noche... trae un silencio que me invita a hablarte y pienso... si también tú compartirías los sueños tristes de este amor extraño.” (7, itálicas en el original). No se trata sólo de una cita a una de sus novelas (así comienza el capítulo 7 de *El beso*) sino también a sus artículos anteriores (“Las cartas de Manuel Puig”), reponiendo aquella situación enunciativa a través del bolero de Mario Clavel, no casualmente titulado *Mi carta*. Las mismas estrofas y otras distintas se repiten al comienzo de varios artículos de la serie e incluso en “Acapulco metafísico” el bolero se convierte en el eje del texto, cuando Puig se pregunta: “Mario Clavel, ¿Habrás sabido captar alguna onda del inconsciente colectivo? O no, soy yo el único que se las ingenia para hundirse en la ignominia del boleraje” (47). Como explica Giordano: “‘Acapulco metafísico’ interviene en el debate sobre los valores estéticos de una forma de la cultura popular, la letra de bolero, para oponerse al desprecio y la condescendencia con que la tratan los representantes de la cultura letrada y para afirmar la legitimidad del placer que esa forma artística puede producir” (96). Asistimos aquí a una de las operaciones políticas más características de la crónica: la mezcla de discursos

provenientes de la alta y la baja cultura y el rechazo por añadidura a los cánones estrictos de lo “decible”, lo “pensable”, lo “correcto” y el “buen gusto”, tanto en el periodismo como en la literatura. Si acordamos con Amar Sánchez:

Este cuestionamiento de las normas resulta del rechazo de la no-ficción por los límites jerárquicos al mezclar materiales provenientes de la cultura popular –géneros marginales, no institucionalizados como ‘literatura’– con otros más reconocidos. La ruptura de las jerarquías y el entrecruzamiento de lo “alto” con lo “bajo” funcionan siempre provocativamente sobre todo sistema de valoración apegado a lo consagrado, lo cuestionan y destruyen. (32)

Por eso la inclusión del bolero en los artículos neoyorquinos para la prensa española se convierte en una operación camp porque, tal como la define Giordano: “el camp apuesta a favor de lo vulgar, que encuentra atractivo o valioso, con plena conciencia de que se trata de algo desdeñable según los cánones culturales del buen gusto, ya sea porque se mantiene indiferente a ese desprecio o porque desea cuestionarlo (generalmente por los dos motivos a la vez)”. Y no se trata sólo de una interdependencia formal entre la obra literaria de Puig y su escritura de prensa sino también de que la crónica se presenta como un escenario privilegiado para este tipo de apropiaciones, rescates y revalorizaciones de géneros y discursos degradados o ignorados por la alta cultura.

10. Tratado de voz

Hemos dicho que en esta colección de artículos Manuel Puig respeta el contrato enunciativo y se asume como sujeto del enunciado, pero también señalamos que lo hace como introducción, a la manera de un presentador y muy pronto cede ese espacio, que pasa a ser ocupado por una voz narrada mientras el lugar del autor se traslada a la posición de la escucha interesada. Esta escena de la escucha es construida explícitamente dentro del texto: Puig recibe el llamado de una amiga o se encuentra casualmente con alguien en la calle o en una fiesta o sale, grabador en mano, a obtener un testimonio.

Advertimos no obstante una diferencia importante con respecto a sus novelas: Puig no desaparece completamente tras hacer el pase de voz sino que sigue haciéndose presente en las marcas deícticas y las modalidades enunciativas de esa voz que se apropia del relato de los hechos. (“Gracias a *tu* consejo –¿gracias?– anoche di mi primer paso (8)”. “¿Por qué *me* mira así? Ya sé que está mal tener tanta puta cría tan rápido” (14) “Con navaja se discute, o nada. Ah, ya tiene la mano ocupada con la grabadora” (17) “En fin, en un mes y medio nos hemos reído de todo y de todos. Sí, claro que *de ti* también”(24, los subrayados son nuestros) Las apelaciones a Puig en su rol de interlocutor se suceden en casi todos los textos y no sólo denuncian sus huellas en la enunciación, al retirarse de la escena y ceder la voz al otro Puig retorna como una inflexión de esa voz y en ese acto se “ficcionaliza”, es decir, pasa de la figura de autor a la de personaje de su propio texto. “La *subjetivización* de las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores” es una de los rasgos característicos del discurso no-ficcional según lo presenta Amar Sánchez (54). Y prosigue: “La no-ficción *narrativiza* o “ficcionaliza” a los protagonistas de los hechos, es decir, construye una narración y los lleva a primer plano (...) las categorías de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo” (54). Esta subjetivización hace de la crónica un discurso político, en tanto se exhibe la presencia de un sujeto que organiza los discursos y ese procedimiento formal denuncia por contraste la ilusión de “verdad” y “objetividad” del discurso periodístico. A diferencia de su literatura, Puig se hace presente en sus crónicas, en tanto autor y en tanto personaje al que interpelan las voces, porque este género pide una subjetividad en virtud de la cual el autor presenta *su* versión de los hechos, que de cuenta de una realidad (un modo de escuchar y presentar esas voces, en el caso de Puig) producto de la recolección, organización y reelaboración de documentos y testimonios y no una aparente “realidad de los hechos” que se exhibe como una verdad

reflejada en un lenguaje engañosamente transparente y donde todas las huellas de la subjetividad puesta en juego para construirla han sido escrupulosamente borradas.

11. El oído absoluto

Ahora bien, la forma que elige Puig para dar cuenta de su “versión de los hechos” (en este caso, podríamos pensar que se trata de dar cuenta de “qué sucede en el ambiente neoyorquino a fines de los años ‘70”) es profundamente personal y hunde sus raíces en una de las claves estilísticas del autor de *Boquitas pintadas*: La narración de voces a partir de la escucha literaria interesada. Como explica Giordano, la escucha literaria define la perspectiva estética de Puig en tanto esta escucha “fascinada por ciertas tensiones inauditas que recorren los discursos, no es una escucha *desde* la literatura (...) sino una escucha que transforma lo escuchado, por el modo en que lo presentifica, en literatura” (65, *itálicas* en el original); de ahí que la escritura de Puig se convierta en narración de voces: “Voces que se escuchan tensionadas entre la generalidad de los códigos (los discursos, los géneros) que son la posibilidad de aparición de todas ellas y la singularidad, irreductible e irrepresentable, del acto de aparición de cada una” (70). Esas voces narradas en las distintas crónicas de Puig están lejos de ser voces prestigiosas o excepcionales (representantes del glamour, el arte, la política o la economía, como podría pensarse en el discurso periodístico de un enviado especial o un corresponsal), sino que valen por su trivialidad, su banalidad, en suma su “minoridad” (o también podríamos pensar, su “subalternidad”). Las voces presentificadas en los artículos de Puig corresponden a mujeres, inmigrantes latinos, “locas sudacas” (¿Es pura casualidad que la única instancia en la que se viola este procedimiento y Puig consciente “a contar con mis palabras” se trate de un hombre blanco, europeo y exitoso que utiliza su posición de poder para obtener los beneficios de una camarera mulata venezolana como sucede

en la crónica: “La reincidente”?). El *oído absoluto* de Puig le permite hacer presentes estas voces con sus modismos y apropiaciones lingüísticas particulares y al mismo tiempo con todos los lugares comunes a partir de los cuales estructuran su discurso (ya que no valen por el lugar de privilegio que ocupan en el momento de su enunciación sino justamente por su trivialidad). De acuerdo con Deleuze-Guattari, esta elección permite destacar: “Cualidades menores de personajes menores en el proyecto de una literatura que se quiere deliberadamente menor y que saca de ahí su fuerza subversiva” (95). Si bien estos autores se refieren a Kafka, creemos que el postulado es aplicable a Puig y, al mismo tiempo, tal vez aporte una pista a seguir en ciertas operaciones políticas de la crónica en tanto género: “cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores” (Caparrós). En las voces narradas por Puig asistimos a diversas operaciones sobre el lenguaje, como los préstamos del inglés que se apropia en su discurso el fumigador mexicano para relatar las astucias del débil “Porque por día vamos a póngale que forty apartments, y hembra sola siempre se encuentra” (26) o el homosexual venezolano que ante la moda sadomasoquista afirma: “Dentro de todo, yo soy una loca normal” (46). En esa colección de voces se ensayan múltiples líneas de fuga de los condicionamientos sociales, corporales, sexuales: una mujer dice sobre el poscoito: “Si después tengo que sentarme a la mesa con el partner de lucha libre y no se oye más que la música ambiental... se me baja la erección, la espiritual” (57). Una “loca de hotel” afirma: “para qué está la mujer en el mundo si no es para comprender y perdonar” (33); el gay que acude al boliche sadomasoquista desliza en su monólogo: “Porque de todos los pecados somos y seremos culpables, por tirar fuerte el pelo a la nena de al lado que no quiere mostrarme lo de entre las piernas pero el hermano sí” (18). Distintas instancias de un constante “devenir minoritario” que Puig practica a través de las voces que presenta en sus crónicas. Este uso intensivo del lenguaje de Puig se aproxima a la propuesta de Deleuze-Guattari: “Servirse del polilingüismo en

nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta (...) saber crear un devenir menor” (Deleuze-Guattari 44). A través del recurso de la narración de voces, propio de su literatura, Puig también ensaya una respuesta posible a una de las cuestiones más delicadas del género: la del testimonio, que podría resumirse en la pregunta: “¿Cómo hablar en lugar de otro?”. La solución que encuentra Puig es no “hablar en lugar de” sino “hablar en el lugar (enunciativo) del otro” y la forma de ocupar ese lugar es hacer presente esa voz en la crónica, construirla a partir de la escucha, narrar esa voz y correr al cronista del lugar del autor al del interlocutor, ya no aquel que “da la voz” sino aquél “al que esa voz se da (se despliega)” en conversación.

12. La traición del cronista

Observamos por lo tanto que en su segunda incursión en la escritura para medios masivos Puig abandona algunos de los atributos “periodísticos” que había adoptado en su experiencia anterior (como las apelaciones al lector, la serialidad de las entregas o la construcción de un enunciador cómplice) y cambia su estrategia retórica (ya no hay “cartas” aunque éstas sean secretamente citadas a través del bolero de Mario Clavel). Al mismo tiempo el autor de *Boquitas pintadas* pone en juego al momento de abordar la composición de estas crónicas uno de los recursos más importantes de su literatura: la narración de voces a través de su escucha literaria. En el sutil e inestable equilibrio que propone la crónica entre periodismo y literatura estas opciones podrían hacer pensar en una inclinación de la balanza a favor de ésta última. Puig, no obstante, no abandona el género, continúa asumiendo el lugar del sujeto de la enunciación (una diferencia clave con respecto a su literatura)

e incluso hace uso de “su propia voz” para dejar en claro cuál es su visión de los hechos, visión que las voces narradas desplegarán a lo largo de los diferentes artículos. Poco importa a estos fines saber hasta qué punto Puig respeta los testimonios que recoge ya que éstos no son transcritos tal como fueron registrados sino narrados tal como Puig los escuchó. Esa “colección de voces” no obstante trabaja a favor de una subjetividad que ha recogido, organizado, reelaborado y distribuido esos discursos para dar cuenta de su visión sobre un estado de cosas en un momento y lugar particulares (La atmósfera social neoyorquina a fines de los años '70). Esas voces, por lo tanto, aunque narradas mediante procedimientos de la ficción, no responden a ésta sino que se subordinan a un campo de referencia externo y constituyen en su conjunto el efecto de una prosopopeya: hacen “hablar a la época”¹².

Asimismo, la narración de voces que Puig pone en juego en sus crónicas adquiere una dimensión política en varios sentidos: remiten a un devenir minoritario al provenir de personajes triviales y discursos contruidos sobre lugares comunes y banalidades pero, por eso mismo, más atentos a las líneas de fuga, a los distintos devenires y resistencias dentro de la propia lengua; por otra parte la subjetividad puesta en juego pone en evidencia por contraste a la estrategia de la “objetividad” periodística y permite rescatar géneros y discursos degradados y menospreciados por las instituciones prestigiosas y la alta cultura, como el bolero y, finalmente, a través de este recurso Puig aporta una respuesta posible al problema del uso del testimonio en la crónica: no hablar “en lugar del otro que no tendría voz” sino “desde el lugar del otro” al mismo tiempo que el autor se desplaza al lugar del interlocutor.

En la puesta en juego de sus recursos estilísticos, en su catálogo de temas incómodos para una intelectualidad ajena o condescendiente para con los consumos populares, en el despliegue de su sensibilidad, en el ejercicio de su oído prodigioso, Manuel Puig traiciona las reglas de su literatura (y se asume como autor en el “yo” de la enunciación) y las del periodismo (en el uso constante de procedimientos de la ficción) para aportarle nuevas estrategias y



recursos al género de la crónica: esa tierra en la que el acto vil de la traición paga con la virtud de un desplazamiento que descubre un lugar distinto desde donde mirar, algo nuevo para contar, otras maneras del decir.

© **Ariel Idez**

Notas

1 Nos referimos a los 2 volúmenes de correspondencia reunidos y editados por la editorial argentina Entropía en *Querida Familia* (2006) y su *Teatro reunido*, lanzado en 2009 por la misma editorial.

2 El vínculo no es nuevo, la estrecha relación entre crónica y carta aún no ha sido aún lo suficientemente estudiada y está pendiente un trabajo que reponga sus cruces y puntos de contacto, pero baste decir que en los albores del género las crónicas de la conquista también eran conocidas como cartas (por mencionar sólo un ejemplo: las *Cartas de la conquista de México* de Hernán Cortés). Asimismo, el texto que funda la crónica moderna en Argentina, *Una excursión a los indios Ranqueles* también se publicó bajo el formato (o la “excusa”) de cartas enviadas por Lucio Mansilla a su amigo Santiago Arcos.

3 Para un análisis de los comienzos literarios de Puig y su utilización en la creación de una figura de escritor Cfr. “El accidente de las treinta páginas de banalidades” en Giordano.

4 Como explica Ariel Schettini: “Procedimiento incesante en su obra que leída desde estas cartas podría nombrarse como el de “toma de distancia radical” o “escritura de los extremos”. Se trata de poner en contacto con tenacidad dos elementos enfrentados y hacerlos colisionar en un acto de experimentación como si trabajara con químicos en un laboratorio para probar las dimensiones del estallido. (...) Nunca ocupando el mundo de lo semejante y siempre asociando opuestos irreconciliables” (Schettini, disponible online).

5 Transcribimos un pequeño fragmento a modo de ejemplo:

“Hora de apertura: 18:30 horas

Precio de las entradas: caballeros un peso, damas veinte centavos.

Primera piezaailable ejecutada por el conjunto “Los Armónicos”: tango “Don Juan”

Dama más admirada en el curso de la velada: Raquel Rodríguez

Perfume predominante: el desprendido de las hojas de los eucaliptos que rodean al Prado Gallego”. (Puig 2000 68)

6 De la importancia que Puig asignaba en su escritura al empleo de diferentes recursos dan fe algunos fragmentos de su correspondencia: “Saqué de la biblioteca la Rayuela de Cortázar, bastante simpática pero medio pobretona. Al principio me gustaba mucho pero después entra a repetirse y chau. Tiene menos escrúpulos que yo, que tengo terror a repetir los trucos, la nueva novela es novedad tras novedad” (Puig 2006 253) o “Tengo que hacer un gran esfuerzo para no usar trucos de la otra novela, que fueron montones, ya que

en cada capítulo, como cambiaba el personaje cambiaban los trucos” (2006 189).

7 En esa crónica, llamada “Escritores Latinoamericanos al abordaje” Puig se ocupa de un texto que Sarduy prepara especialmente para leer en un programa de la radio francesa.

8 Sobre la importancia del régimen del chisme en Puig Cf. “Una política del chisme” en Pauls.

9 Si bien Deleuze-Guattari no se refieren a géneros sino a intensidades cuando trazan el concepto de lo “menor” en Kafka, sólo describen un género como propiamente “menor”: el epistolar: “La carta como género menor, las cartas como el deseo, el deseo de cartas (...). No tiene sentido preguntarse si las cartas forman o no forman parte de la obra, ni si son la fuente de ciertos temas en la obra; son parte integrante de la máquina de escritura o de expresión. Es de esta manera cómo hay que pensar a las cartas, como plenamente pertenecientes a la escritura” (Deleuze-Guattari 50). Del mismo modo podemos considerar las cartas –y las crónicas– de Puig como parte de su máquina expresiva.

10 Sabemos, por su correspondencia (2006 412), que ante el pedido de un actor, Puig convirtió estos artículos en monólogos de distintos personajes, lo que refuerza la idea de su presencia en los textos como parte del contrato de lectura de la crónica, ya que ante la transposición al género dramático obviaba esa función y dejaba a las voces actuando por sí solas.

11 Utilizamos este concepto tal como lo desarrolla Giordano para diferenciarlo de la representación de voces, cuando explica que la escucha literaria de Puig “no es una escucha *desde* la literatura (...) sino una escucha que transforma lo escuchado por el modo en que lo presentifica, en literatura. Por el modo en que lo presentifica y no por el modo en que lo representa” (65, *itálicas en el original*).

12 Sobre el uso de este recurso en la literatura de Puig cfr. Aira, César “La prosopopeya”.

Bibliografía

AIRA, César. “La prosopopeya”, *beatrizviterbo.com*. 2003.

http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=237&sec=Ineditos

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ed. De la Flor, 2008

BAJTÍN, Mijail. (). *Estética de la creación verbal*. México: Ed. Siglo XXI, 1999.

CAPARRÓS, Martín): “Por la crónica” ponencia para el [Congreso de Cartagena](#), 2007.

http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparros_martin.htm

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ed. Era, 1990

GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 2001

PAULS, Alan. *Manuel Puig. La traición de Ryta Hayworth*. Buenos Aires: Ed. Hachette, 1986

PUIG, Manuel. *Querida Familia: Tomo 2. Cartas Americanas. New York (1963-1967) Río de Janeiro (1980-1983)*. Buenos Aires: Ed. Entropía, 2006.

_____. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Ed. Seix Barral, 2002.

_____. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2001.

_____. *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Ed. Agea, 2000.

_____. *Estertores de una década, Nueva York 1978 seguido de Bye-Bye, Babilonia* crónicas de Nueva York, Londres y París publicadas en Siete Días Ilustrados 1969-1970. Buenos Aires: Ed. Seix Barral, 1993.

SCHETTINI, Ariel. “Texto leído en la presentación de *Querida Familia: Tomo 2*, en la galería Appetite”. *editorialentropia.com*. 2006

<http://www.editorialentropia.com.ar/querida2.htm>

VERÓN, Eliseo, “El análisis del “Contrato de lectura”, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes en los media”.

www.geocities.com/.../Veron_Eliseo_Analisis_del_contrato_de_lectura.rtf