

Manuel Puig se explica en lo menor. Literatura, medios y mercado. Acerca de *Estertores de una década*, *Nueva York '78*¹

Adriana A. Bocchino
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

El artículo trabaja sobre *Estertores de una década, Nueva York '78* de Manuel Puig, publicado de 1993, que reúne dos compilaciones: la que da título al volumen seguido de *Bye-bye Babilonia*. En tanto *Estertores...* contiene los escritos para la revista española *Bazaar* (1978-1979), *Bye-bye Babilonia* recoge las “Crónicas de Nueva York, Londres y París publicadas en *Siete Días Ilustrados* 1969-1970”. Se trata de reconstruir una marca, una torsión, implicada aquí en los diez años que median entre ambas compilaciones, para pensar qué estaba escribiendo su autor en paralelo, qué había escrito y qué es lo que queda por venir. Se analiza el “tono Puig” que no sigue la corriente intelectual y el punto es cómo escribe y cómo habla de otras cosas. En *Bye-bye Babilonia* desde una colección de fotos discursivas, el reporte del espectáculo, la mirada del crítico cultural. En *Estertores...* desde la reproducción de hablas de la inmigración en Nueva York. La inflexión técnica que opera Nueva York permite verificar aquello de que en Manuel Puig mercado y cultura resultan isométricos. Presentado por la crítica como uno de los últimos representantes de la línea de incorporación de lo popular en la literatura, se diferencia porque rompe con la tradición en el punto de caracterización elitista de las vanguardias modernas que miraban lo popular desde arriba. Así,

su lenguaje, posmoderno, resulta universal porque es lenguaje mediático, siendo el elemento de intercambio entre el modernismo y la posmodernidad la retórica del fragmento, la foto de *Bye Bye Babilonia* o el “estertor” expuesto en las crónicas del ‘78.

Palabras clave

Puig-*Estertores de una década*, Nueva York ‘78- medios-mercado.

Abstract

“Explaining Manuel Puig in the lesser extent. Literature, media and markets. About *Estertores de una década*, Nueva York ‘78 (*In the throes of the decade*, New York ‘78)”

The work is about Manuel Puig *Estertores de una década*, Nueva York ‘78 published in 1993 gathering two pieces: *Estertores...* followed by *Bye-bye Babilonia*. *Estertores...*(1978-1979) was written for *Bazaar*, a Spanish magazine, while *Bye-bye Babilonia* collects “*Crónicas de Nueva York, Londres y París publicadas en Siete Días Ilustrados 1969-1970* (New York, London and Paris chronicles published in *Seven Days Illustrated 1969-1970*)”.

In order to think about Puig coeval writings as well as former and later ones, a implied mark or torsion is seeking within the ten years period between both compilations. Examining a “Puig tone” at odds with the intellectual trends for coming closer in his writing and his speech to other subjects: from a discursive scrapbook, from a show report, from a cultural critic sight in *Bye-bye Babilonia*; reproducing New York immigrants speech in *Estertores...* A New York-generated technical speech inflexion allows verifying that market and culture are isometric in Manuel Puig. Seen by critics as one of the ultimate representatives in the ideas of popular-incorporated literature, is anyway different as he breaks tradition in the modern avant-garde elitist characterization point, high-looking the popular. So, post-modern language turns universal because it’s a media language and the rhetoric of the passage, the *Bye Bye Babilonia* photograph and the presented “throes” in the ‘78 chronics become the interchanging elements between modern / post-modern.

Keywords

Puig - *Estertores de una década*, Nueva York ‘78 - media - market

De chico, yo quería que el cine fuera la realidad, y por eso las horas que no podía pasar en el cine me gustaba pasarlas contando una película, para que todo el día fuera cine.²

En 1993 se publica un libro de Manuel Puig que resulta muestra en miniatura de su proyecto narrativo y, de alguna manera, el revés de las cartas enviadas a su familia recientemente editadas. Se trata de *Estertores de una década, Nueva York '78* que reúne dos compilaciones: la que da título al volumen seguido de *Bye-bye Babilonia*.³ En tanto *Estertores...* contiene los escritos para la revista española *Bazaar* entre 1978 y principios de 1979, *Bye-bye Babilonia* recoge las “Crónicas de Nueva York, Londres y París publicadas en *Siete Días Ilustrados* 1969-1970”. Resulta así que el orden de la compilación es inverso al de su aparición cronológica, mediando una década entre ambas. Reconstruir una marca, una torsión, implica aquí alterar la propuesta editorial para ver que los diez años que median entre una y otra compilación resultan fundamentales en la producción de Puig, sobre todo si se piensa qué estaba escribiendo en paralelo, qué había escrito con anterioridad y qué es lo que queda por venir. Por lo demás, la familia no conserva cartas de este período (1968-1979), aun cuando “nadie recuerda haberlas tirado, quemado o escondido” (Puig 2006: 287).

A propósito de la publicación de las cartas de Puig a su familia, *Cartas Europeas (1956-1962)* o las *Cartas Americanas. New York-Río (1963-1983)*, importa repasar la notas/crónicas que aparecen en *Bye-bye Babilonia -Siete Días Ilustrados-* casi una década después de las primeras puesto que en las crónicas, a pesar de tener ya dos novelas publicadas, todavía no parece sentirse un escritor con derechos de tal o no le importa tenerlos. De hecho, vuelve

a visitar lugares –países, teatros, cines- que había mirado por primera vez en el viaje iniciado en 1956, reseñados con entusiasmo cuando no sabía que iba a transformarse en un novelista mientras se empeñaba, en cambio, en ser un hombre de cine -podría decirse, casi no se da cuenta, cuando sucede, que está empezando a escribir su primera novela. Y para 1969, cuando su nombre sale entre los de los columnistas de la popular revista argentina, con *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* publicadas, hay algo que sigue diferenciándolo del resto de los escritores. El tono. Puig no sigue la corriente intelectual, escribe y habla de otras cosas, en especial de los escritores que, *boom* latinoamericano mediante, se han convertido en los señores de la literatura latinoamericana. Y el punto es cómo escribe y cómo habla de otras cosas. La incursión desenfadada en un popular medio semanal como *Siete Días*, entre otras cosas, viene a probar su estar fuera de lugar.

1.

¿Fuera de lugar? ¿De qué lugar? Posiblemente, sean este tipo de incursiones y la vida que lleva desde los veintitrés años atravesando Roma, París, Londres y Nueva York primero, México, Barcelona, Río de Janeiro y Cuernavaca después, el modo de atravesar estas ciudades, las elecciones, escriturarias y sexuales, lo que la crítica especializada juzgue, en un primer momento, un tanto improcedentes para considerarlo todavía un escritor entre los escritores argentinos. Habrá que esperar la categorización de los escritores del *postboom*, elaborada por Saúl Sosnowski por ejemplo, para ser considerado como tal.⁴ Y todavía allí, habrá que saber si a Puig esto le importa.

Por caso, en la recopilación de los artículos que se incluyen en *Bye-bye Babilonia*, siendo ya un escritor profesional desde el punto de vista del mercado -publicado

con éxito e, incluso, traducido-, todavía escribe de la misma manera, el estilo, como hace entonces diez años escribía a su familia. Sus temas no se rozan con los planteados por los intelectuales latinoamericanos a las puertas de la década del '70. Lo que le interesa es el cine y el espectáculo que se desarrollan en la gran ciudad. No escribe sobre literatura –salvo en contadas ocasiones-, tal como se esperaría de alguien que quisiera, en todo caso, ser reconocido por los escritores e intelectuales argentinos. Nada más lejos del deseo de Puig y a la vez nada más lejos del canon de la literatura, la crítica y los escritores consagrados del momento. Como muestra, cuando reseña la librería de Marta Fernández, especializada en literatura latinoamericana, los libros -propios y ajenos- son apreciados, irónicamente, en clave estrictamente comercial.⁵

Como en el caso de las cartas, lo que interesa en *Bye bye Babilonia* es la colección de fotos discursivas, el reporte del espectáculo; si se le concede incluso, la mirada del crítico cultural. Puig recorta, enfoca, mide el ángulo, varía la luz.⁶ La pregunta es qué mira, qué recorta, qué enfoca, desde dónde y con qué luz. Desde la primera crónica “Good Morning, Nueva York” –la ciudad de Nueva York en las impresiones de aeropuerto, taxis, colectivos, entradas al cine y al teatro, la moda, el corte de pelo, el frío, los estrenos, los éxitos, los fracasos y “las lápidas”- la crítica es contundente y acierta con la precisión de una estocada. La segunda, “Una revolución en las costumbres”, preanuncia el estilo de lo que vendrá, “una orgía de la incomunicación” dirá luego en *Estertores...* Se trata de un diálogo pescado al azar. ¿Quién? ¿Quiénes? ¿Dónde? No importa demasiado, aunque la voz de quien pregunta aquí –se nota- siempre es la de Puig. Es su manera de mostrar lo que allí está sucediendo: “-¿Y qué es fracasar en Nueva York? / -No poder comprar todo lo que la publicidad impone con arte insuperado”. Las

otras crónicas alternan panorámicas, pantallazos, puesta en foco, curiosidades. Lo más relevante, según apunta, los espectáculos musicales: “La comedia musical americana es a mi entender, actualmente, el único género teatral de verdadera magnitud popular. Pero por desgracia intraducible. Ni al cine ni a los otros idiomas” (80). Y allí quizás, en esa admiración y más allá de la reseña para el medio porteño, el germen de sus propias obras de teatro y sus musicales, en inglés y en castellano. Las *Cartas Americanas...* dan cuenta del entusiasmo que lo lleva hacia 1965 a iniciar un texto que nunca termina, *Humedad relativa ambiente 95%*, para escribir más tarde la versión teatral de *El beso de la mujer araña* (1980), *Quero (Bajo un manto de estrellas)* (1982), *Triste golondrina macho* (1985), *Misterio del ramo de rosas* (1987), o directamente comedias musicales como *Amor del bueno* (1974), *Muy Señor mío* (1975), *Pilón* (1978), *Renata* (1988) o *Gardel, una lembrança (Tango de la medianoche)* (1988), para no citar ahora las incursiones sobre la producción de guiones cinematográficos sobre textos propios o de otros autores.⁷

Volviendo a las crónicas de *Bye bye Babilonia*, una parada técnica en Londres para acceder al recuerdo de ese lugar y llegar al reconocimiento de que “La pérfida Albión”, en definitiva, siempre y en comparación con París o Nueva York, resulta “muy aplastada”, “agriada”, “estropeada” (100-117). París, en cambio, ofrece aquello que Puig y los lectores, se supone, pueden desear: exposiciones, Paul Klee, Chagall, Rembrandts, el Bolshoi de Moscú, el estreno de *Opereta* de Gombrowicz, cine al día de todos los países y también cinematecas con la historia del cine: “Para chuparse los dedos” (118-122). Las crónicas sobre las filmaciones de François Truffaut y de Eric Rohmer con Néstor Almendros, su amigo desde el primer viaje, resultan un homenaje único (123-137), así como el cine o el teatro

de vanguardias son defenestrados por “aburridos” (138-143). Puig hace que las categorías de lo “entretenido” o lo “aburrido” cobren relevancia crítica determinante. No falta un Severo Sarduy oído por la radio, “el más bello poema en prosa”... “que quedará en pie cuando baje la marea del *boom* literario latinoamericano” (144-145), para terminar con un cierre espectacular: una retrospectiva de su admirado Von Sternberg (146-149), donde Marlene Dietrich –Amy, Jolly o Shangai Lily y la Agente X-27- condensa el gusto, la estética melodramática del autor de las inminentes *The Buenos Aires Affair* (1973), el guión de *Boquitas pintadas* (1974) y *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1978), empezada una en Buenos Aires y la otra en Nueva York y terminadas ambas en México. En las feroces críticas al “cesarismo” de Zavattini (150-153), se perfila explícitamente lo que nunca hará Puig: ejercer la dictadura teórica o dictar leyes para la creación desacreditando “*tout court*” el arte de narrar. *El ocaso de los dioses* de Visconti y la *Medea* de Pasolini parecen haber caído bajo los dogmas del zar y, entonces, haber incurrido en el peor de los pecados, “el desprecio zavattiniano por toda precaución de armado dramático” que lleva al aburrimiento más atroz (154-161). Por suerte, según dice el mismo Puig, la serie de “chimentocríticorrespondencia” puede cerrarse con el brío de un *finale* operístico al recuperar otro tipo de teatro de vanguardia, el de Marguerite Duras, para enseñarnos que “la renovación del teatro no excluye la emoción, el interés, la poesía” (162-163).

Puig se divierte en lo que denosta, explota la ironía en el juego verbal y prefabrica un humor para entendidos en el mundo del espectáculo. Con estilo de guía turística se burla del dato riguroso. Desprolijo, se detiene en lo menor, se regodea en el chisme. Los nombres de Truffaut, Almendros, Jeanne Moreau, Jean-Pierre Léaud y Catherine Deneuve

se visten con la anécdota de lo cotidiano, el detalle banal. La mirada Puig prefiere el gesto leve, un movimiento, una frase, una actitud.

2.

Diez años después, *Estertores...* enfoca un ángulo distinto. La precisión crítica, la luz, la fotografía se realizan con la misma técnica pero lo que se mira ahora es otra cosa. El montaje da lugar al modo diferente. Las crónicas asumen la voz de ciertos personajes y el ángulo es fundamental en la mirada: determina la forma de mirar y la sintaxis de la narración. Quien habla no sólo mira y comenta, además sabe que habla.

La primera puesta, “Bar de solteras” (7-11), asume la voz *gay* para contar una primera experiencia de salida sin cita previa. La forma de la carta, como las enviadas a la familia, permanece aunque sufre transformaciones radicales. Sólo se sabe desde dónde se habla por referencias internas, alusiones, preguntas realizadas al interlocutor. ¿Son cartas o llamadas telefónicas?⁸ El primer plano no permite imaginar con claridad el marco de enunciación de cada cuadro. ¿Quién habla? ¿A quién? Se brinda un recorte minucioso, de cerca, muy de cerca. A veces los nexos faltan, no se encuentra el hilo conductor. Cada una de las fotos no necesita estar en correlación con la anterior o la que sigue; no se trata de un relato sino de instantáneas de un habla -un habla *gay* o el habla viril del Caribe, es lo mismo, hablar de sexo es lo que importa-, una detrás de otra, pensadas hasta en el más mínimo detalle de su composición. “The Sadoomasoch Blues” (16-20) es, sin duda, el texto más agresivo de la serie en términos de imagen y ¿sonido?⁹

Las instantáneas reproducen hablas, un habla argentina, española, mexicana, puertorriqueña, venezolana, el habla hispana de la inmigración sado *gay* en Nueva York.

El habla del ghetto del ghetto del ghetto, desde adentro. La audacia es mucha, la apuesta alta, el descaro sin embargo el del observador sutil.¹⁰

En *Estertores...* hay un *New York* diferente del que se lee en las *Cartas Americanas...* y más bien se empieza a leer lo que vendrá inmediatamente en la ficción, *Maldición a quien lea estas páginas* (1980) pero, también, *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988). De hecho, la primera redacción de *Maldición...* en inglés, contiene al dorso el dactiloscrito original de “Los arcanos de la pólvora” (12-15), una de las crónicas que aparece en *Estertores...* (Goldchluk 1997: 145). Resulta así una puesta a punto fotográfica de aquellas voces que van a aparecer como marca de los personajes por venir, hablantes que se adueñarán por completo de las novelas borrando incluso al narrador de base, el que organiza el texto, el montajista.

La inflexión técnica que opera Nueva York en la narrativa de Puig se observa en estos estertores: implica una sintaxis de corte, identificación del personaje mediante un habla, borroneada en la indiferencia más absoluta por quien hace el montaje. No interesa quién habla sino que alguien habla. Y el que sabe que alguien habla muestra su saber en la forma de montar, en su técnica. “Arcanos de la pólvora”, “Cucarachas eróticas” (26-29), “El detective negro” (30-34). Aparece toda la galería, destellan los modos y las maneras, casi siempre hablando de sexo, homo y heterosexual, pero también los de un insoportable matrimonio neyorkino-inglés (35-38), una maestra venezolana devenida camarera (39-42), una loca clásica judía (43-46), una crítica literaria (47-51), un cantante latino (52-55) o una inconsolable frígida hispana (56-59), envueltos todos en los boleros de Mario Clavel, la abundancia tropical, la propensión al barroquismo, las cenas de compromiso o los cócteles frívolos. El otro lado, en definitiva, de lo que aparece en la superficie. Lo

importante es poner de manifiesto la manera, el gesto, un ademán, una pose, que resuma el modo de una vida. Y esa foto, esa instantánea, se arma en un habla sobre aquello que por lo común no se habla. Allí se ven las diferencias que fascinan al que exhibe la muestra. *Estertores...* es una colección elaboradamente en bruto donde cada habla, a su turno, justifica la colección a la vez que resulta única en su estilo. Como en vidriera, estas hablas son puestas en exposición y se ofrecen como mercancía. Por un lado, emblematizan un modo de ser que se revela por una forma de hablar y por un hablar de ciertas cosas pero, a la vez, se ofrecen al lector/consumidor, lo inventan inventándole un -¿nuevo?- producto de consumo.

Puig, desde Nueva York, a través de la nueva revista de moda de la España posfranquista, ofrece/vende una serie de impresiones sobre las costumbres sexuales en Nueva York. Con cinco novelas publicadas, éxito internacional, una novela hecha película y otra por hacerse, Puig sigue apostando por la excentricidad institucional en el campo de la literatura y, sobre todo, en el campo de los escritores consagrados sólo por la literatura. Y éste es en verdad el parámetro que tiene del reconocimiento: el éxito comercial. El escritor profesional se ve en los trabajos para *Bazaar* no tanto por su actitud como crítico cultural sino, más bien, en los temas y los modos de exponerlos. Los relatos no miran ahora las figuras estelares del cine o el teatro sino la vida cotidiana de los latinos en Nueva York, una vida que resulta, en varias dimensiones, una vida propia de la que no se habla en primera persona. Si a principios y hasta mediados de los '60, según escribe a su familia, Nueva York era el lugar donde se estaba gestando algo "fenomenal", lo *pop* contagiado a todas las ramas del arte -su propia escritura-, veinte años después pierde todo el encanto para expresarse en los estertores del fin de siglo. Hay aquí clima de pérdida,

queja irónica y cínica a la vez, melancolía por una ciudad que dejó de ser. De *Estertores...* sale *Maldición...* Ejercicios de escritor profesional, escribe para que un lector/consumidor, el nuevo maldito lector, pague por la escritura.

3.

Aquí se verifica aquello de que en Manuel Puig mercado y cultura resultan isométricos.¹¹ Presentado por la crítica especializada como uno de los últimos representantes de la línea de incorporación de lo popular en la literatura, Puig se diferencia en todo caso porque rompe con la tradición, sobre todo en el punto de caracterización elitista de las vanguardias modernas que miraban lo popular desde arriba. Tanto en *Bye bye Babilonia* como en *Estertores...* lo popular está no porque sea incorporado sino porque es materia de la que se hace esta escritura aun cuando hable, sabiendo que habla, de lo que podría entenderse como cultura de masas o una sesión sadomasoquista en Nueva York. Esto es lo popular, en ese momento, en esas ciudades que atraviesa Puig y que por esto lo atraviesan. La escritura Puig acomete la *mimesis* de un habla, las hablas, naturalizando una versión interior de las hablas. No se trata de temas sino de apropiaciones en sentido lato. Alguno dirá vampirizaciones. Prefiero decir negocio o comercio: Puig compra hablas para vender hablas. Y es el intercambio el que da razón de ser a lo que se expone: el lado oscuro de la seducción posmoderna.

Río de Janeiro primero y Cuernavaca después serán remanso más tarde pero Nueva York habrá dejado la marca de una visión triste sobre la cultura tomada por el mercado. Los medios masivos, el cine, las revistas populares, el bolero, el tango, el folletín, ya no serán sólo “entretenimiento” sino también sujeción y a la vez exclusión. La apropiación celebratoria del *por-art*, la puesta en escena

de los materiales de la cultura masiva y las técnicas de reproducción deliberadamente impersonales se reconvierten hacia finales de los '70 en melancólica *remake*. La muerte de Juan José Ramírez en *Maldición...*, el argentino refugiado en los EEUU que no resiste “la aguda depresión que lo aquejaba”, al cuidado de un ofuscado Larry que no termina de entenderlo, cierra de alguna manera el ciclo amargo que abren las últimas crónicas/estertores. Así como el cine pone en relieve técnico lo que se pierde en la mirada panorámica, las crónicas logran el efecto de la reproducción seriada de los discursos amplificándolos hasta volverlos invisibles respecto de su contenido para mostrar, sin sutura, cortes violentos, imprecisión de espacio y tiempo, interrupciones, ruidos, ambivalencias, equívocos, repeticiones: procedimientos proscritos de la estética literaria (Enzerberger 1984: 63), que se reproducen aquí por la mediatización de imágenes pegadas a la cámara cinematográfica. Se trata de un espacio de exhibición en el que las crónicas arman un catálogo de los discursos sociales según el registro de las diferencias. Ya no parodia ni collage sino heterogeneidad puesta en escena, en la que la técnica del montajista es la que en verdad habla. Despiadada, la mirada desestabiliza el orden y muestra las diferencias mediante el procedimiento de la puesta en foco haciendo que se escuche sin resguardos y se implique al lector para que, a la vez, se maldiga por una proximidad que agobia.¹²

Si en 1968 Puig podía decir, según María Moreno, “el *camp* es un estado de ánimo en el que se ridiculiza lo que se ama y se lo ridiculiza para demostrar que es indestructible” (2), y dentro de lo indestructible se incluía la reivindicación de la cursilería, el derecho a elegir lo no exclusivo, el reconocimiento del deseo de parecer (Goldchluck 1998: 51-57), en suma, la idea que tiene en ese momento de su literatura, entrando en los '80 y atravesado por Nueva York,

piensa otra cosa. Y lo que piensa, a partir de lo que oye, está en las crónicas de *Estertores*... Si el bolero, por ejemplo, sonaba como la síntesis de procedimientos melodramáticos permitiéndole contar una historia sin acudir a expresiones vacías, las crónicas de *Estertores*... son su trasfondo amargo, la verdad de la historia. Si la persona gramatical más usada en el bolero era la segunda del singular y el modo en el que circulaba el discurso era el diálogo, *Estertores*... lo reproduce mediante el llamado telefónico. Esta circunstancia determina que la historia no aparezca en la superficie y habilita una ambigüedad que la sociedad insiste en negar pero que, en las crónicas, resulta inequívoca, valga la paradoja: nunca sabemos si la historia que se escucha es entre un hombre y una mujer o dos hombres, o cualquiera de las combinaciones imaginables. Ahora el diálogo cambia el género, sin aviso, constantemente. Y la verdad es que no interesa que avise. Así, si el espacio del bolero era el espacio del desborde y más que transgresión había rebasamiento en el orden de lo establecido, el espacio de las crónicas es el de la transgresión real: el amor queda despojado de todo atributo y lo que importa es la consumación sexual. Otra vez, como en el bolero, el género menor es campo de estudio y experimentación pero, también, lugar desde donde se ejerce la función crítica a cambio de un pago.

Al confundir ex profeso objeto estético y objeto de consumo Puig desestabiliza las jerarquías tradicionales del gusto, deja abierto el campo cultural a la estética de la reproducción en escala industrial. El problema, entonces, ronda el valor del arte sabiendo que el arte ha muerto sin haber cumplido su fin moderno. En este sentido, se advierte cierta militancia que afirma lo que va a ser llamado posmodernidad en términos económico-culturales, tal como lo plantea Jameson (1999). Así, resulta cada vez más confuso hablar de géneros menores en el marco de los productos de la

industria cultural en la que no hay dicotomías cuestionables sino productos a la venta que miden su calidad según el éxito de mercado. De hecho, el capital no habla pero puede concentrarse en medios de comunicación, acontecimientos y objetos que se convierten en los discursos de la experiencia colectiva reconstruida como serialidad.¹³ En *Estertores...* se observa el libre juego de entidades que no necesitan de un alto capital cultural ni de riquezas morales ortodoxas y que, sin embargo, viven de su propio metabolismo interno y circulan sin referencia alguna de contenido, dicho de otro modo, sin tradición heráldica. Los personajes se comportan como fragmentos filmicos narrativizados: sugieren un nuevo ámbito o dimensión cultural independiente del mundo moderno, colonizados por esta nueva cultura. No existe un exterior en términos del cual pueda percibirse una falta. Y esto no es más que la superficie social donde tienen lugar las relaciones de fuerza, donde se es consciente de cuáles son las condiciones de posibilidad, es decir, la cultura que Jameson llama posmoderna (1999). Este nuevo modo, llamado expansión del capital, reviste un movimiento de acumulación representado por empresas multinacionales sin patria ni marca de identidad. El punto es que los materiales de Puig tienen un valor material, valga la redundancia, abstracto y la sustitución de lo moderno por lo posmoderno no es una intensificación de las fuerzas de la reificación sino un nuevo modo de percibir, representar y actuar en el mundo basado en algo tan abstracto como el capital que apuntala y sostiene lo posmoderno como tal. Parece claro que la autonomización del arte moderno todavía rige la rapidez del montaje y la secuencia de tomas del cine clásico norteamericano, del que Puig extrae la construcción del narrador como “gran imaginador” (Laffay).¹⁴ Es decir, un proceso y una lógica de fragmentación extrema que opera una recodificación de materiales ya decodificados aunque esta operación, que hace

que el sentido se pierda, no puede impedir la recuperación local, de modo que la “recodificación” siempre es un proceso global. Así, los lenguajes de la posmodernidad, si bien diversos y multiétnicos, son universales aún en el caso de Coronel Vallejos, porque son lenguajes mediáticos. Ahora el capital mercantil se ha transformado en capital a secas y la transformación afirma su lógica sobre la producción y el consumo de bienes: la meta no se encuentra en ningún mercado específico sino en ese elemento que no tiene contenido ni territorio y tampoco valor de uso. En este sentido, la globalización es una especie de ciberespacio en el que el capital alcanza su virtual materialización definitiva.¹⁵

En este caso, el elemento de intercambio entre el modernismo y la posmodernidad no es otro que la retórica del fragmento, la foto de *Bye Bye Babilonia* o el “estertor” expuesto en las crónicas del '78. Si volvemos sobre una película de Buñuel, podría decirse que las imágenes están incompletas para siempre y que son indicadores de una catástrofe psíquica, el síntoma en su pura forma. En cambio, cuando en Puig encontramos el fragmento -de un bolero, una película, de una carta, un llamado telefónico- se da lo estructuralmente incompleto que, sin embargo, afirma su relación constitutiva con una ausencia. Es el caso también de sus tres últimas novelas, *Maldición...*, *Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*. ¿Cómo explicar estas diferencias cualitativas que son, en rigor de verdad, estructurales? Estos fragmentos están dotados de un significado cultural mediático: incomprensibles sin el contexto narrativo de su conjunto, se resignifican para emitir un mensaje completo en sí mismos; son fragmentos culturales que se autonomizan en la capacidad de absorber contenido. Por esto lo contingente, alienado y sin lazos afectivos, se restituye en el melodrama o el pequeño drama

mirado o escuchado desde afuera en la narración cultural posmoderna.

Y lo he dicho, los personajes de Puig parecen excluidos del mundo moderno pero no porque se les haya denegado el acceso a ese mundo sino porque ese mundo moderno ya no existe. Entonces, allí es posible leer la reafirmación de una praxis política en la vida cotidiana. Práctica, esta vez, alejada de la militancia partidaria y del subjetivismo impresionista, vinculada a la muestra discursiva como hecho social y, por lo tanto, sometida a las leyes que gobiernan los procesos de relación entre individuos. Así, los discursos proyectan las imágenes que los individuos tienen de sí, evidenciando el borramiento de los límites del arte que ahora, para Puig, forma parte –y lleva en sí- la superficie social donde tienen lugar las relaciones de fuerza y donde se es consciente de cuáles son las condiciones de posibilidad, expuestas ya por Benjamin (1936) cuando consigna que es el cine, objeto por excelencia de este nuevo mapa cultural en el que puede leerse lo que está por escribirse, el que modifica el ámbito de recepción, es decir, el del intercambio de bienes de capital.¹⁶ Y, tal como proponen Vázquez y Campomasi, es ese referente, el cine (y no las películas) lo que pone en funcionamiento en Puig una matriz de creación (contra la tradición, contra las representaciones colectivas, contra las convenciones literarias), el lugar donde se encuentra la marca de la diferencia verificable en la inversión del recorrido de la literatura al cine. Puig llega a la literatura por el cine no sólo por reproducir sus técnicas narrativas sino para recoger los efectos de una nueva forma de producción que modifica el horizonte estético en el que el arte comienza a perder su aura. Las crónicas de *Estertores...*, menores dentro de la concepción de lo menor, son el mejor exponente, tanto celebratorio como crítico.

Notas

¹ Publiqué una primera aproximación a este texto en *Manuel Puig presenta* (Onaíndia: 45-52). Aquí, reescrita, sumo la reflexión teórica que propicié no incluida en aquella por el tipo de trabajo requerido.

² Manuel Puig en entrevista con Saúl Sosnowsky, 1973: 73.

³ Manuel Puig, 1993. Las citas se refieren a esta edición.

⁴ Sosnowski 1984. Esta edición recupera la edición mexicana de Marcha Editores de 1981, que resulta de la publicación del encuentro realizado en el Wilson Center de Washigton, D.C. entre el 18 y 20 de octubre de 1979. Sin embargo, hay que decir que Bella Josef, amiga de Manuel Puig, incluye su nombre en *História da Literatura Hispano-americana. Das origenes à actualidade* en 1971 (Puig 2006: 298), aun cuando sólo tenía publicadas dos novelas.

⁵ “Menos de un mes hace que se abrió La Librería, así se llama, propiedad de la argentina Marta Fernández. Vende únicamente literatura latinoamericana. Éxito rápido e inesperado. Miss Fernández abrió el negocio en un barrio residencial sin rastro de hispanoparlantes. La tomaron por loca. Ella simplemente se puso en contacto con las universidades y ofreció su mercadería. [...] Según parece, el lector común de lengua inglesa compra (poco) a esos autores y casi por obligación, como quien hace los deberes, porque el movimiento ha tomado un cariz catedrático. En otras palabras, la nueva literatura ltnmrcn [de tal manera en el original, remedo de la pronunciación de un profesor estadounidense mencionado más arriba] cuenta en EE.UU. con un beneplácito académico. Lo peor que podría haber sucedido, a mi entender. Excepciones: éxitos comerciales, dos, y ambos de Cortázar [...] Enumeración de pérdidas: lo que sigue haciendo el editor” (87-89).

⁶ Véase mi reseña, “Cartas... y más cartas...”. 2006.

⁷ Véase Goldchluck, en Lorenzano, 139-164.

⁸ “Querida/o... vuelvo otra vez a conversar contigo, la noche... trae un silencio que me invita a hablarte y pienso... si tú compartirías los sueños tristes de este amor extraño. O no, mejor tachar este amor extraño y poner este Nueva York extraño. Querida/o... era un domingo en que llovía mucho [...] Soy Patsy, ¿has visto qué día? Esta primavera realmente no se decide a empezar. Yo de todos modos respeto el calendario y me siento en celo, seguí tu consejo: ¡anoche debuté en un bar de solteros! Te juro que todo el día de ayer me sentí excitada por la perspectiva.” (7)

⁹ “Grabé esta voz en una noche oscura, la voz de un hombre que perdió su alma. Estaba... muy embozado yo a la salida del bar... que peor fama tiene aquí hoy día. Me puse... una escafandra para evitar contagios

y osé... hacer preguntas al primer viandante. RESPUESTA (fondo de rock punk, punk-punk-pónk-punk-punk-pónk-pónk): “Soy una mariquita de Pensilvania. Mariquita, tu madre. Estos músculos de acero y este bigotazo, camisa abierta hasta el pecho. ¿Y el resto del equipo, qué? Sí mariquita, me lo han dicho, si están de a tres, y mi padre, el viejo perro, aunque esté solo.” (16-17).

¹⁰ “No, no era un cordero colgando del techo, lo habían colgado de las manos, a un flojo, a un blando, que le gusta el toque sexy de un cadenazo bien dado, con furia. Y dicen que mejor todavía es lo que se oye, el ruido de un hueso al romperse. Y algún otro cordero pide látigo, látigo filoso que abra el cuero blando y podrido que no merece ni espera más que su castigo.” (17).

¹¹ Hipótesis y desarrollo que debo a Espil (2001).

¹² Dice Fredric Jameson “en la medida en que los signos señalan la pertenencia a un grupo social determinado, significan también la exclusión de todos los demás; en un mundo clasista y violento hasta la más inocua pertenencia a un grupo lleva consigo el valor negativo de la agresión”. (1980: 159).

¹³ El primer punto de conexión entre estas dos cuestiones -Puig y el capital- se encuentra antes: la vanguardia artística fue la avanzada de la burguesía mercantil en el campo artístico (Williams). La actividad artística, promovida y financiada en tanto inversión de capital que a mediano plazo generaba ganancias, efectivas o simbólicas, se reconvierte hoy por el surgimiento de nuevas prácticas económicas por lo que debe hablarse de un nuevo período del capitalismo y, entonces, de una nueva fase y por tanto de una nueva cultura.

¹⁴ El cine clásico se caracterizó por la obediencia a un conjunto de normas, entre ellas la conformación distintiva del narrador. Dentro de las teorías diegéticas éste fue identificado con el enunciador, el hablante del film, pero la analogía fracasa en la endeble correspondencia entre la deixis verbal y las técnicas cinematográficas. *Le grand imagier* es el nombre que le dio Albert Laffay al personaje ficticio e invisible que elige y organiza lo que percibimos.

¹⁵ En su estudio, Goldchluck (1996) observa la importancia de la “economía” discursiva en la construcción del texto y la clara relación existente para Puig entre proceso escritural y proceso cultural incididos por las relaciones económicas del mercado literario donde produjo sus textos.

¹⁶ “La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo producido

al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma positiva, precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.” (22).

Bibliografía

- Amícola, José (comp.) (1996). *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata: UNLP.
- Y Speranza, Graciela (comps.) (1998). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Bs. As: Paidós.
- Benjamin, Walter (1987). [1936], “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bocchino, Adriana A. (2001). “Sobre los ’70: el género de una investigación (colección, corte y montaje)”. En Bradford, Lisa (comp). *La cultura de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo. 49-78.
- (2006) “Cartas y más cartas: cómo entretener a la familia o el arte de querer a la distancia”. www.baszaramericano.com, enero.
- Espil Mauricio (2001). “Manuel Puig: una escritura entre la modernidad y la posmodernidad o te solté la rienda”. Inédito.
- Jameson, Fredric (1980). *La cárcel del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Bs.As.: Paidós.
- (1999). *El giro cultural*. Bs.As.: Manantial
- Enzerberger Hans (1984). *Elementos para una teoría de los medios*. Barcelona: Anagrama.
- Goldchluck, Graciela (1996). “El gran imaginador”. En Amícola, José (comp.).
- (1997). “Cronología de la producción escrita de Manel Puig”. En Lorenzano, Sandra (coord.). 139-164.

- (1998) “Mundo raro: del amor y la literatura”. José Amícola y Graciela Speranza (comps.).51-57.
- Laffay, Albert (1964). *Logique du cinéma*. Paris: Mason.
- Lorenzano, Sandra (coord.) (1997). *La Literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: UNAM.
- Moreno, María (1986). “Puig’s Affair”, Suplemento Cultura, *Tiempo Argentino*, 19 de junio.
- Onaindia, José Miguel (dir.) (2006). *Manuel Puig Presenta*. Bs. As.: Fundación Internacional Argentina.
- Puig, Manuel (1993). *Estertores de una década, Nueva York '78*. Bs. As.: Seix Barral.
- (2005). *Cartas Europeas (1956-1962)*. Tomo 1. Bs. As.: Entropía. Compilación, prólogo y notas de Graciela Goldchluk y Asesoramiento cinematográfico de Ítalo Manzi.
- (2006). *Cartas americanas. New York-Río (1963-1983)*. Tomo 2. Bs. As.: Entropía. Compilación, prólogo y notas de Graciela Goldchluk y Asesoramiento cinematográfico de Ítalo Manzi.
- Rama, Ángel (ed.) (1984). *Más allá del boom: Literatura y Mercado*. Bs. As.: Folios.
- Sosnowsky, Saúl (1973). “Entrevista a Manuel Puig”. *Hispanérica*, año 1, N° 3, Maryland. 69-80.
- (1984). “Lectura sobre la marcha de una obra en marcha”. Angel Rama (ed.). 191-236.
- Speranza, Graciela (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Bs. As.: Norma.
- Vázquez, María Celia; Campomasi, Alicia (2001). “Ubicuidad y diferencia; una revisión posmoderna de la literatura de Manuel Puig”. *Cuadernos del Sur*, N° 31. UNS. 91-104.
- Williams, Raymond (1996). *Las políticas del Modernismo*. Bs. As.: Manantial.