

“Manuel Puig: oír voces”

“Manuel Puig: hearing voices”

“Manuel Puig: ouvir vozes”

José Amícola

Resumen

En esta exposición he partido de la interacción con los participantes del curso que realicé en junio de 2020 en el Museo de Arte Popular de Buenos Aires sobre la novela *Boquitas pintadas* de Manuel Puig. A partir de la pregunta de por qué en las dos primeras novelas de este autor no existían referencias políticas, en la investigación derivada de este tema llegamos a la conclusión de que tanto la obra de los inicios de Puig, como en el caso de su octava novela, partieron de las voces escuchadas y grabadas en su infancia. Los diálogos de un mundo femenino, encerrado en las vicisitudes sólo de la vida cotidiana, le dieron al autor los elementos para consolidar uno de sus mayores logros: una verosimilitud en la transcripción del lenguaje oral que ningún otro autor argentino había logrado antes.

Palabras claves: política; infancia; oralidad.

Abstract

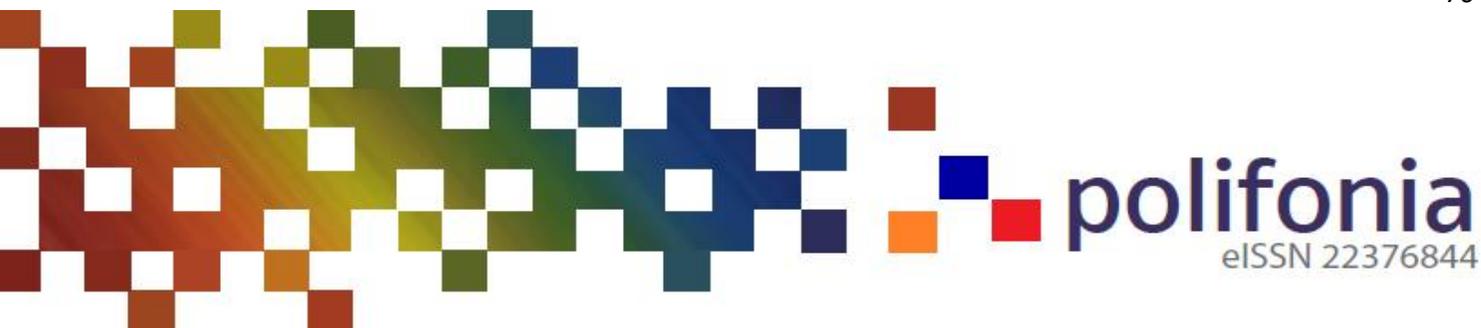
In this lecture I started thinking of the interaction with the participants of the course I taught in June 2020 at the Museum of Popular Art of Buenos Aires about the novel *Boquitas pintadas* by Manuel Puig. From the question of why in the first two novels of this author there were no political references, the research derived from this theme comes to the conclusion that both the work of Puig's beginnings, as in the case of his eighth novel, came from the voices heard and recorded in his childhood. The dialogues of a female world, closed in the vicissitudes only of everyday life, gave the author the elements to consolidate one of his greatest achievements: a verisimilitude in the transcription of oral language that no other Argentine author had achieved before.

Keywords: politics; childhood; orality.

Resumo

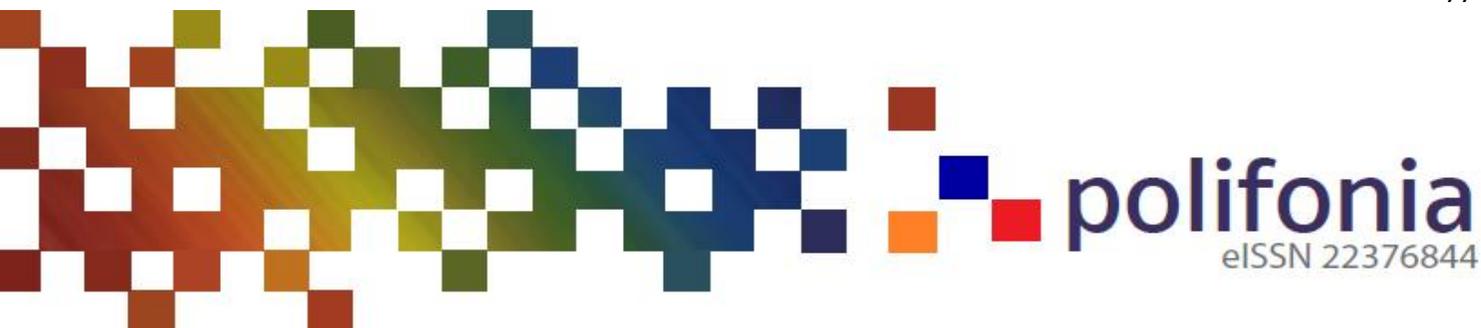
Na presente exposição eu pensei focar a interação com os participantes do curso por mim ministrado em junho de 2020 no Museu de Arte Popular de Buenos Aires sobre o romance *Boquitas pintadas* de Manuel Puig. A partir do questionamento sobre porque nos dois primeiros romances deste autor não havia referências políticas, as pesquisas derivadas desse tema chegam à conclusão de que tanto a obra dos primórdios de Puig, como no caso de seu oitavo romance, originavam nas vozes ouvidas e gravadas em sua infância. Os diálogos de um mundo feminino, encerrado nas vicissitudes apenas do cotidiano, deram ao autor os elementos para consolidar uma de suas maiores conquistas: uma verossimilhança na transcrição da linguagem oral que nenhum outro autor argentino havia alcançado antes.

Palabras-chave: política; infancia; oralidade.



En el mes de junio último tuve la suerte de entrar en contacto con un grupo de nuevos interesados en la obra de Manuel Puig. La interacción con los y las participantes del cursillo impartido en el Museo Popular José Hernández de Buenos Aires impulsó una serie de reflexiones sobre los textos novelescos del escritor bajo análisis. Una de las primeras cuestiones que surgió de esta interpelación de las novelas de Manuel Puig, fue por qué el autor dio tan poco lugar a la cuestión política en las dos primeras, ubicadas en el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y en medio de los grandes cambios sociales que traería también la aparición del peronismo entre 1945 y 1950. Para responder a esta cuestión pasaré a referirme finalmente a la cuestión del origen del descubrimiento del valor de la oralidad, que creo capital en la composición de su obra, y también echaré mano en mi argumentación a los ejemplos que surgieron en el cursillo ya mencionado.

La primera conclusión a la que podría llegarse con respecto al enigma del silencio de los temas políticos, pero no de los sociales en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* sería que ese aparente desinterés de Puig en ese tipo de expresiones se originara como respuesta postmoderna al trillado compromiso sartreano, al que habría que darle la espalda a finales de los años 60. Sin embargo, a partir de la tercera novela de Puig la política entra por sus fueros en sus obras como nunca antes. No habría, entonces, desinterés, sino que la ausencia de lo político en las dos primeras tendría que tener otros motivos. Creo que la mejor pista hacia una contestación convincente a esta cuestión, lo representa la octava novela (*Cae la noche tropical*) que, aunque ubicada en Brasil nos cuenta los diálogos de las dos ancianas argentinas, quienes también permanecen ajenas a la realidad política de su entorno brasileño. El chisme, los prejuicios, la sumisión femenina, la dependencia de las mujeres en un mundo dominado por la ley masculina, así como la crasa compartimentación social vuelven a ser la materia prima de ese último texto en la obra de Puig, que por su colocación final puede ser considerado casi un testamento literario. Así en este último ejemplo a “la caída de la noche tropical”, las dos ancianas dialogan como lo hacían



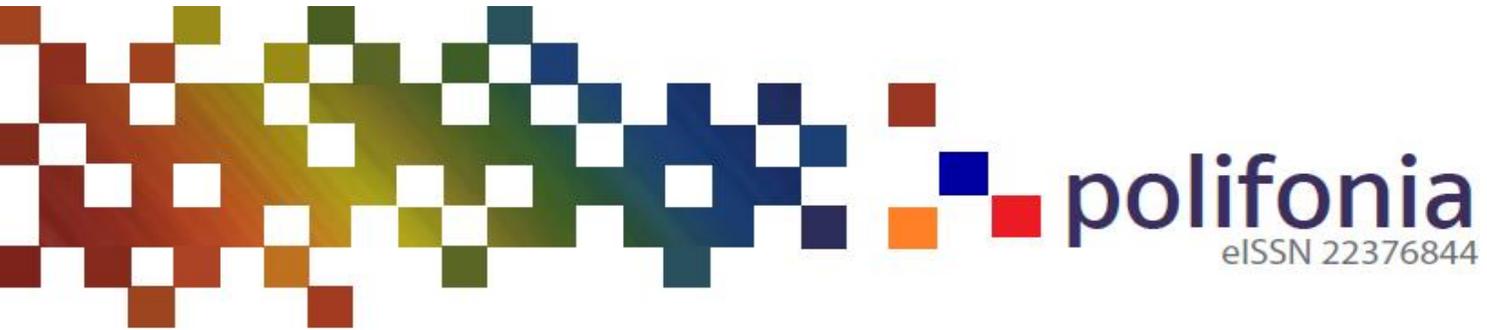
los personajes pueblerinos de las dos primeras novelas provincianas de este autor, con los mismos patrones que las vecinas de Coronel Vallejos.

La hipótesis que presento aquí, entonces, tendría que ver con el modo en que Puig ha “sintonizado” las voces femeninas que oyó repetidamente en su infancia. *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y, finalmente, *Cae la noche tropical* formarían así un trío de novelas en las que las charlas femeninas sobre lo cotidiano provocarían un dique a los acontecimientos políticos que rodeaban a las mujeres implicadas en un diálogo continuo que se desarrolla sin principio ni fin.

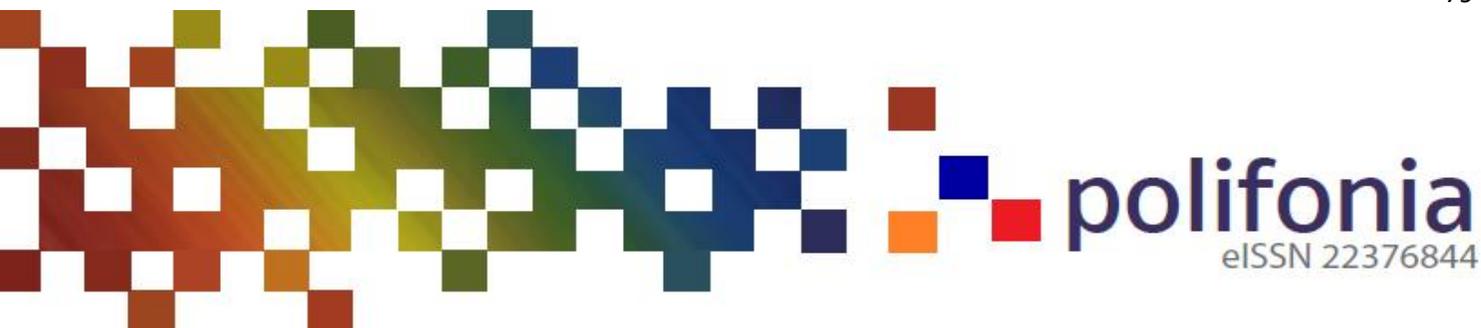
Hubo, sin embargo, algunos atisbos de lo político en el personaje de Esther, la nena peronista, de la primera novela. Sin embargo, esto no es más que la repetición del dialogismo por el que los niños repiten el discurso de los adultos. Por ello, lo considero ciertamente solo un atisbo, pues el discurso de este personaje se basa más bien en los lugares comunes del peronismo visto como algo fraguado y cerrado. Muy de otro color, serán los intentos de Ana en *Pubis angelical* para explicar y explicarse lo que está sucediendo en la lejana Argentina, que observa con inquietud desde México en los años 70, o la despiadada visión del terrorismo de Estado de *El beso de la mujer araña*.

En este sentido, mi hipótesis actual tiene que ver con dos vertientes de inspiración en la obra de Puig: por un lado, la capacidad de retrotraerse a la escucha de las voces que poblaron su infancia (léase la “voz de las tías” más las voces en inglés de las películas de Hollywood) y, por otro, la racionalización de los discursos sociopolíticos de su adultez. En este último caso se tratará de las polémicas de los años tan controvertidos de las décadas de los 70 y 80, que estarán pobladas de nuevas concepciones tanto de lo político como de lo sexual.

El mundo infantil, en cambio, será un mundo de ensueño que la propia escritura dará a Puig la posibilidad de recobrar. En rigor, este tiempo recuperado es un tiempo de la escucha de una oralidad, que este novelista sabrá transcribir como nadie antes en la literatura argentina. La voz de



las tías ha quedado, en efecto, fraguada en un manuscrito póstumo que podemos considerar la cantera de la escritura posterior. Él mismo lo había titulado “Pájaros en la cabeza” y apareció entre sus papeles cuando el autor murió intempestivamente aquel 22 de julio de 1990. Coincidentemente con lo anunciado en innumerables entrevistas concedidas por Puig ese texto existía. En efecto, en múltiples ocasiones Puig había contado ante diferentes interlocutores que su pasaje de guionista a novelista había ocurrido gracias a la genial observación de un amigo que le había advertido que escribiera algo que lo tocara más íntimamente en lugar de tratar de imitar los sonidos en inglés de las comedias ligeras norteamericanas que había aprendido a adorar en su infancia. De hecho, entre sus primeros escritos, publicados póstumamente, se encuentra también el titulado “Summer indoors” que representa esta manera de volver a la escucha infantil de Hollywood a través de la vigorización de un guión propio en la propia lengua de la colonización cultural norteamericana. La escucha de las voces de Hollywood se encarama y entra en lucha con la lucha de la voz de las tías. ¿Cuál de las dos ganará la partida? El giro a favor de las tías lo produjo, finalmente, el ejercicio de volver a escuchar los diálogos que se daban en su infancia en el seno de su hogar: la voz de sus tías en diálogo con su madre. Esto se remonta seguramente a los recuerdos de la más tierna niñez, ya fuera en esa época vivida en la ciudad de La Plata o en su ciudad natal, General Villegas. Según el autor en sus declaraciones para las entrevistas de los años 80, Puig pensaba, entonces, al volver a escuchar esos sonidos, escribir solo unas tres páginas de recuperación de esas voces. Sin embargo, esas tres páginas recuperadas de la memoria se tornaron más de veinte. Aquí está, pues, el nudo de una capacidad para reproducir la lengua oral en castellano que habría de desarrollar en las siguientes obras. Esta capacidad de la escucha literaria no es nueva. Quizás vale la pena recordar en este caso al Chéjov que en las dos últimas décadas del siglo XIX se pone a transcribir, gracias a su profesión de médico, lo que escucha a su alrededor. Aquí también está la atención hacia el chisme y la conversación de superficie, algo que había escuchado Chéjov a partir de la observación

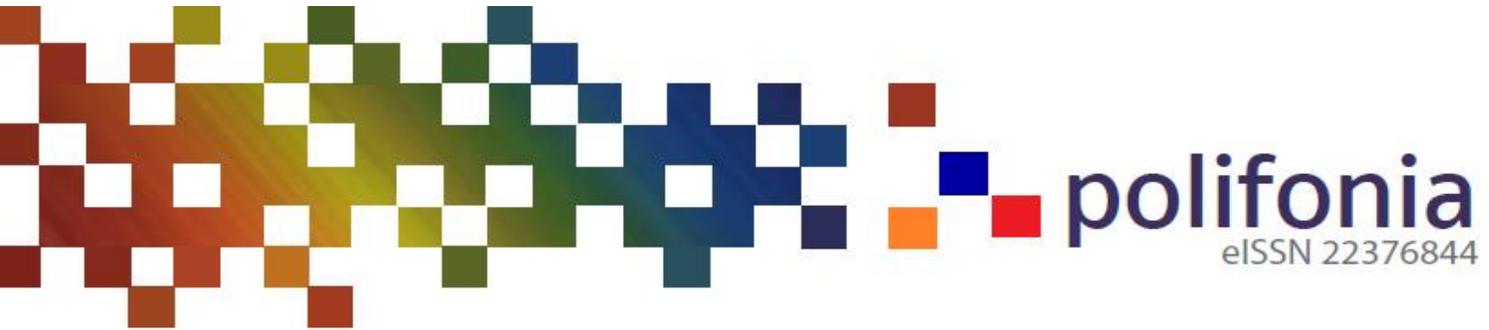


de los encuentros de los tipos populares en su roce con las clases superiores o entre los miembros de la propia clase.

Tal vez el mayor secreto de toda la obra de este autor estaría en descubrir el modo en qué consiguió ensamblar dos registros, el de Hollywood y el de su hogar, de un modo equilibrado. De este modo, volver a oír las voces de la oscuridad del cine de la infancia (mayormente en inglés) o aquellas de su hogar se tornaron la tarea primigenia de Manuel Puig que habría de servir de parangón a las siguientes generaciones para propiciar el arte de la escucha.

Uno de los grandes descubrimientos de la lingüística del siglo XX ha sido el aporte de Mijaíl Bajtín a lo que el crítico ruso denominó los géneros discursivos secundarios (ya fuera orales o escritos). Manuel Puig hizo pulular en sus textos ambos formatos, presentándolos como contrapuestos. A la excesiva formalidad de los informes policiales o necrológicos opuso la afabilidad de los moldes orales de la lengua. En mi opinión, esto produjo un realce del gran tema de la oralidad que recorre toda su trayectoria productiva.

Ahora bien, ¿qué es la oralidad en una novela? Evidentemente se trata de una nueva manera de enfocar la distancia que va de los registros orales a los escritos. Cuanto más hierática sea una cultura, esta distancia será más grande. A partir del siglo XX, sin embargo, la democratización social que se difundió a pesar de todo hacia todos los ámbitos fue llegando paulatinamente a más y más sociedades, y una de las consecuencias es que la oralidad se fue integrando cada vez más a los modos escritos. En la Argentina, por ejemplo, a partir de la mitad del siglo XIX y durante un siglo las personas usaban el voseo en la lengua cotidiana, pero cuando se dedicaban a escribir cartas las mismas personas sentían grosero volver a emplearlo por escrito y preferían el “tú”. La literatura se hizo cargo de este hiato y lo señaló usando las comillas para distinguir los niveles considerados demasiado coloquiales del lenguaje. En la literatura argentina la coloquialidad fue invadiendo lentamente las riberas más cultas y finalmente terminó por imponerse en la segunda mitad del siglo XX. La lengua conversacional tuvo más y más defensores en la escritura literaria a partir, quizás

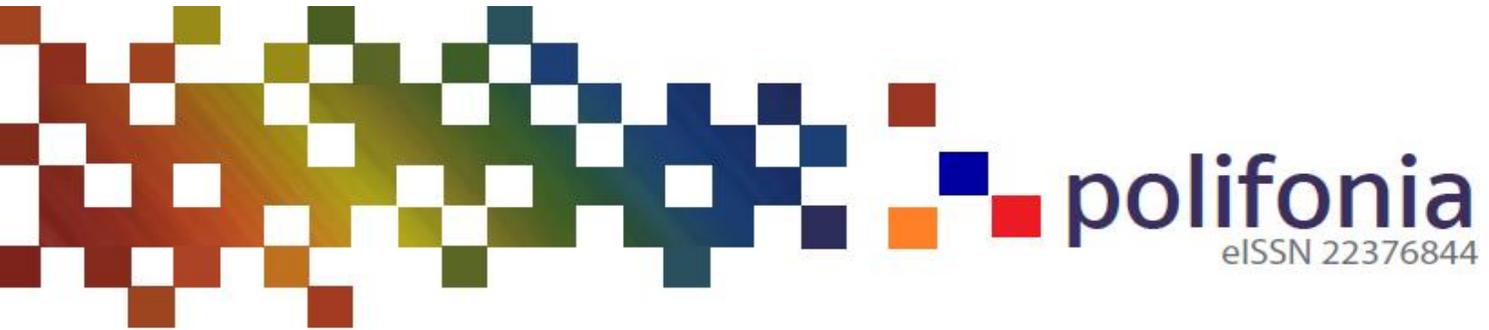


de Fray Mocho, de Roberto Arlt, de Julio Cortázar y de muchos otros. Sin embargo, puede decirse que Manuel Puig dio al sistema el mayor golpe de timón gracias a su capacidad de reproducir lo que había oído realmente y no subestimarlos por pruritos de purismo lingüístico. En sus obras ya no harán falta las comillas, porque lo que se ausenta es el narrador culto que clasifica y ordena el lenguaje a partir de normas académicas.

Entretanto, en estas reflexiones vamos a preferir para esclarecer mejor el tema no hablar de “oralidad” a secas, sino más bien de “efecto de oralidad”, dado que tomaremos ejemplos novelescos y, por lo tanto, escritos. Para propiciar una especie de entrada tangencial en los textos, voy a referirme ahora puramente a los párrafos seleccionados por los participantes del cursillo del mes de junio de 2020 de Buenos Aires, en el que se analizó esencialmente el tratamiento que dio Puig a siete personajes novelescos de su *Boquitas pintadas*, una novela que, a pesar de la atmósfera de diversión que emana de su título, se desenvuelve transida por una especie de fatalidad trágica. Mientras que el título recupera, sin embargo, la voz de Hollywood mediante el filtro de un *foxtrot* muy pegadizo, el texto en cuestión está atravesado por cómo hablan, en realidad, sus personajes novelescos.

Boquitas pintadas elabora, varía y amplifica una historia pueblerina que habría sucedido durante la infancia de Manuel Puig en su pueblo natal. Dado que él era muy pequeño para haberla conocido de modo directo, el desarrollo de esos hechos le llegaron filtrados por las voces del chisme y el “qué dirán” (seguramente sintetizado en el comentario de su madre en contacto con las tías). Ciñéndome solamente a la segunda novela de Manuel Puig, entonces, voy a trabajar con un texto sabiendo de antemano que ya es un discurso filtrado por la cuestión del chisme, que es lo que está en su constitución como principio constructivo.

Como patrón de análisis, en los grupos de discusión mencionados que nacieron gracias al proyecto del Museo de Arte Popular del mes de junio último, decidimos colocar a los personajes que, por mi parte, señalé como “los Seductores” (Juan Carlos, Pancho y Mabel), contra las tres



mujeres “Seducidas” (Nené, la Raba y la Viuda di Carlo), mientras la séptima figura (Celina) quedaría en un punto intermedio, un poco al margen, pero que fue ganada a la escena por el enfoque aportado por Juan Fiorini.

El primer caso de “efecto de oralidad” en *Boquitas pintadas* lo encontramos en su modo más simple de discurso directo, gracias al fragmento encontrado por Silvana que aparece en boca de Nené hablando por teléfono con la Raba en Buenos Aires, con una secuencia en la que, además del uso del voseo, encontramos la forma conversacional “verme la casa” y el futuro con auxiliar “ir” (“vas a contar”):

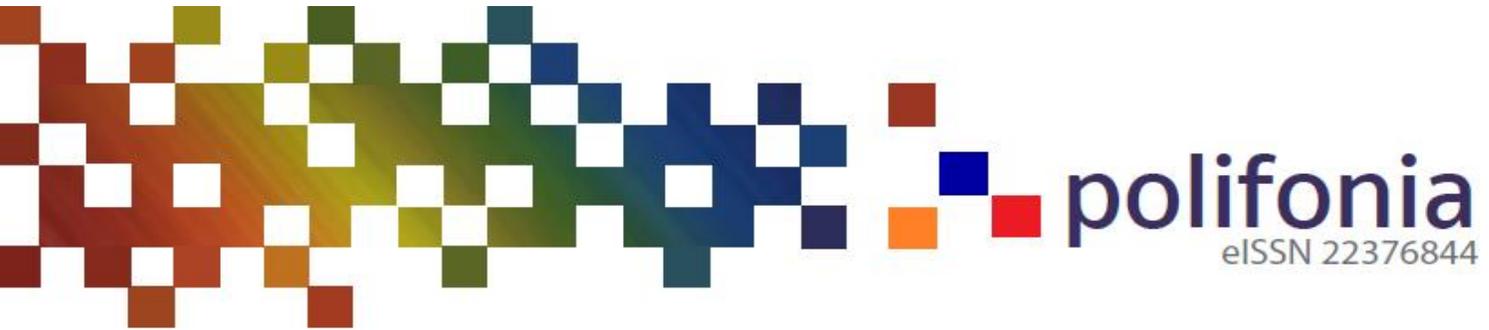
“Raba, prométeme que a Mabel tampoco le vas a contar que me viste la casa” (Décima entrega).

El segundo caso es similar al primero, pues se trata de un discurso directo, pero tiene la particularidad de suponer a dos interlocutores diferentes que aparecen ensamblados por la unión de las dos frases consecutivas. Este fragmento fue encontrado por Lucila, y aparece en boca de Mabel visitando a Nené y a sus hijos pequeños en Buenos Aires:

“Son cómodos estos sillones ¡no, querido, las medias no me toques!” (Decimotercera entrega).

Tanto Silvana como Lucila descubrieron en estos pasajes la potencialidad de un discurso que implica las cuestiones del *status* social, puesto siempre en jaque a partir de los miedos pueblerinos a la confusión de los estamentos, lo que llevaría a un esfuerzo por distinguirse a toda costa de los inferiores.

El tercer ejemplo de “efecto de oralidad” es más complejo, puesto que se desarrolla como un fluir de la conciencia del personaje de Pancho en que el albañil habla consigo mismo, utilizando cierto cambio de registros en la misma secuencia. Este fragmento encontrado por Camila responde, por lo tanto, a una oralidad que podríamos llamar filtrada por una mente en estado libre de ataduras



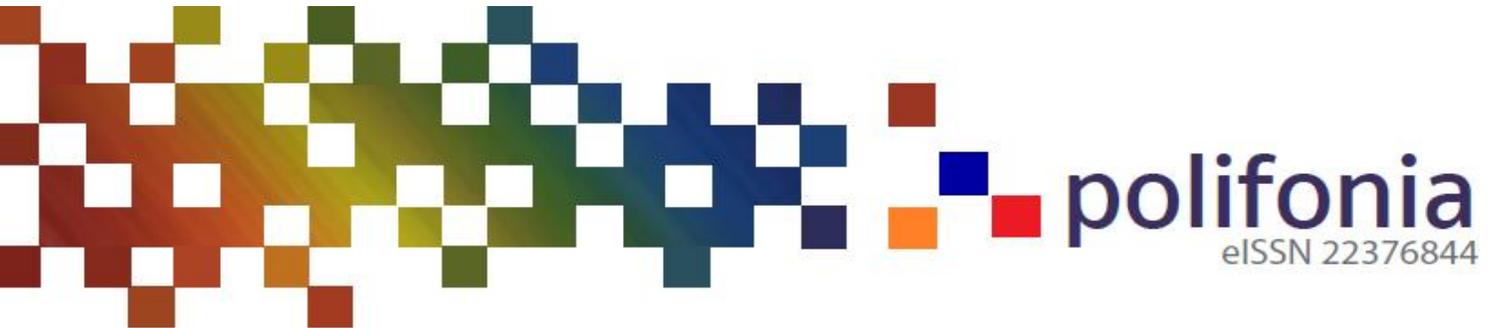
y que, por lo tanto, puede tornarse completamente brutal y cruda. En este sentido, esta secuencia expresa el dilema de una ubicación social que no se quiere aceptar.

Se cree que yo la quiero, se cree que mañana ya me caso, el bigotito de la negra, (...) yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo, pero no es para pegarte, es para defenderte de los perros, qué mansita es mi negra, pero si te retobás estás perdida lo mismo.... (Sexta entrega).

El cuarto ejemplo encontrado por Margarita presenta a Nené escribiendo a Doña Leonor con la “oralidad” que sin embargo aparece en una carta de índole privado:

Mire señora, yo admito que ahí hice mal, y todo empezó por no hacerle caso a mamá. Ella ni que hubiese sido bruja: no quería que yo fuera a los bailes del Social. ¿Qué chicas iban al Social? Chicas que podían ir muy bien puestas, o porque los padres tenían buena posición, o porque eran maestras, pero como Usted se acordará las chicas de las tiendas iban más bien al Club Recreativo. Mamá me dijo que metiéndome donde no me correspondía iba a ser para lío nada más. Dicho y hecho. En ese mismo año, para la fiesta de la Primavera, preparaban esos números y me eligieron a mí y a Celina no. A Mabel se sabía que la iban a elegir, porque el padre hacía y deshacía en el Club (Segunda Entrega).

La extraña situación de este género discursivo secundario podría habilitar el cuestionamiento de por qué sería catalogado en los casos orales, cuando a ojos vistas Nené escribe la carta. Sin embargo, quiero resaltar aquí que lo que me interesa mostrar es cómo el personaje se coloca en la tesitura de hablar directamente con quien podría haberse tornado su suegra y adoptar el tono afable que le abriría las puertas de la señora que en principio había estado mal dispuesta con ella a partir de maquinaciones pueblerinas. Como en todos los ejemplos anteriores, esta carta supuesta acepta y comparte la tajante bipartición social de una ciudad pequeña en los años 40, donde pasar las fronteras de clase era percibido como una infracción a todas las reglas y ello podía acarrear resultados nefastos, que son los que escenifica la novela.



El quinto ejemplo, encontrado por Rodrigo, es particularmente interesante porque posee de modo claro lo que Bajtín consideró el dialogismo; es decir, la inclusión de la palabra del otro en el propio discurso. Se trata aquí de un fragmento en el que la Viuda di Carlo compara el amor de Juan Carlos por Mabel y por Nené, contando algunas infidencias a esta última:

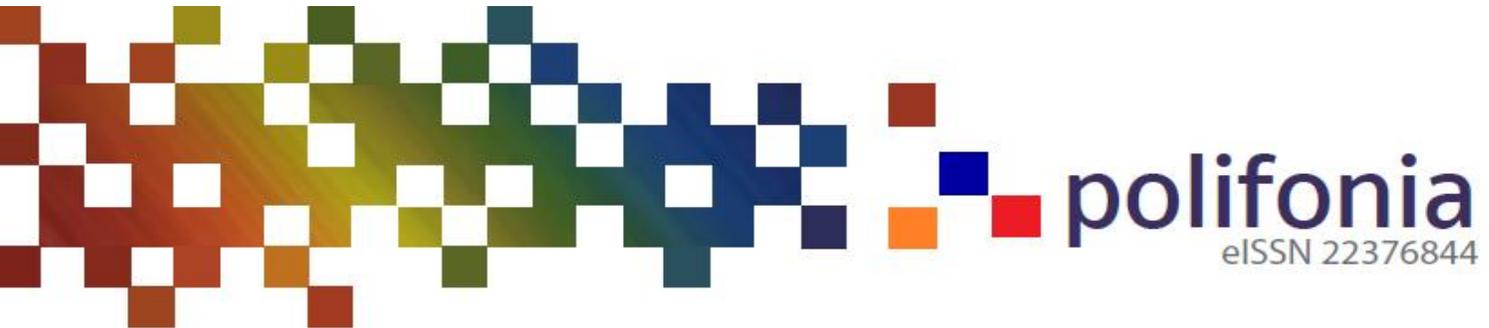
Pero no la quería nada, decía que era una egoísta. Mientras que de Ud. hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse, eso se lo digo sin celos de mi parte, Nené, la vida tiene tantas vueltas ¿verdad? (Decimoquinta entrega).

Por otro lado, Roberto y Su encontraron estos fragmentos en que se manifiestan los resquemores entre el que señalamos como un séptimo personaje – Celina – y la Viuda di Carlo. Ambas mujeres, que aparecen como satélites de Juan Carlos y saliendo en su defensa desde ángulos distintos (como hermana, la una, y como amante, la otra), se batan a un duelo verbal que aparentemente se registra como modo cortés, pero que en su interior descalifica a la figura contrincante. La yuxtaposición entre lo dicho y lo pensado enfatiza lo que podemos calificar de una “oralidad hipócrita”, subrayada mediante dos tipos distintos de letra:

— Dice que usted supo que nosotras, mamá y yo, *no vos, atorranta* no podíamos más mandar tanto dinero a Córdoba para el tratamiento nuevo, y la pensión donde está no es buena, y la mejor cuesta un ojo de la cara, bueno, que usted le escribió diciéndole que quería vender esta casa y mudarse a Cosquín, para comprar una casita allá y tomarlo a él de pensionista, *cómo te puede tolerar mi hermano, cascajo, siempre de taco alto y zoquetes*. (Duodécima entrega).

—¿Por qué? ¿no es por el bien del hijo acaso? *todas las copetudas tienen el corazón de hielo [...]* Se lo prometo. y *vos que te andás subiendo al auto de los viajantes, enana, ¿qué derecho tenés a hablarme así?* (Duodécima entrega).

En última instancia estamos ante la posibilidad también de pensar que la aptitud extraordinaria de Manuel Puig para transcribir los diálogos conversacionales puede haber nacido de la ya señalada escucha desarrollada durante su infancia, una capacidad que de modo



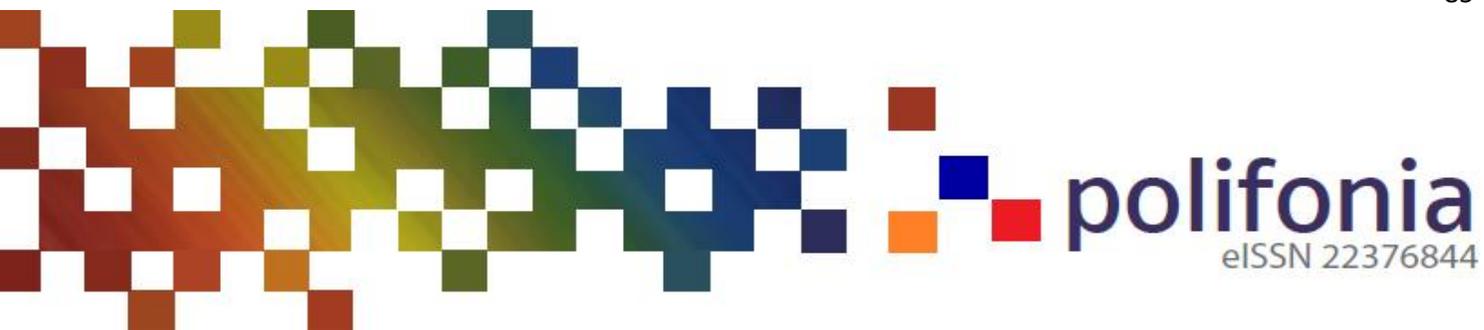
concomitante se vio impulsada por su amor por el papel del guionista en el proceso de la filmación de una película y cuyo mejor ejemplo radicaría, a mi juicio, en un texto que originalmente no era suyo. Me refiero a la adaptación de la novela de José Donoso “El lugar sin límites” de 1966, que Arturo Ripstein filmó contra viento y marea en 1978 y que lleva el sello inconfundible de la lengua que Manuel Puig les supo imponer a sus personajes ahora mexicanos.

Para cerrar esta exposición me gustaría referirme a la posición que Puig les fue dando a aquellos personajes más depreciados dentro del espectro, especialmente las tres mujeres seducidas: Nené, la Viuda di Carlo y la Raba. Ellas se expresaron con toda la pureza de sus sentimientos y nunca fueron vistas como objeto de burla por parte del narrador (que en algunos registros parecería ausente, pero que, sin embargo, manejaba los hilos). La ternura hacia la que sale más airosa de la prueba del desengaño amoroso está confirmada en el modo en que ella, la Raba, se deja hablar, finalmente con la voz ya hablada de las letras de los tangos, que finalmente resignifican el todo, pues como descubrió Sonia en los debates del cursillo sobre *Boquitas pintadas*, ella estará asociada a ese discurso de la fatalidad que ella tararea sin saber en qué modo esa letra se haría suya, poniendo sobre el tapete un efecto de oralidad doblemente filtrado a través del arte popular:

“La culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñóme a bailar, y que después hundiéndome en el fango, me dio a entender que me iba a abandonar” (Undécima entrega).

Referencias

- AMICOLA, José (org.). *Manuel Puig*. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Publicación especial número 1 de la Revista Orbis Tertius. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata, 1996.
- PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Alvares, 1968.
- PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.



PUIG, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

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

PUIG, Manuel. *Pubis Angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

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

PUIG, Manuel. *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral, 1988.