



## Un pensamiento triste para bailar

Angelo Morino



MANUEL PUIG  
TANGO  
DELLE ORE PICCOLE



Manuel Puig, *Tango delle ore piccole*, a cura di  
Angelo Morino, Torino, Einaudi, 1993

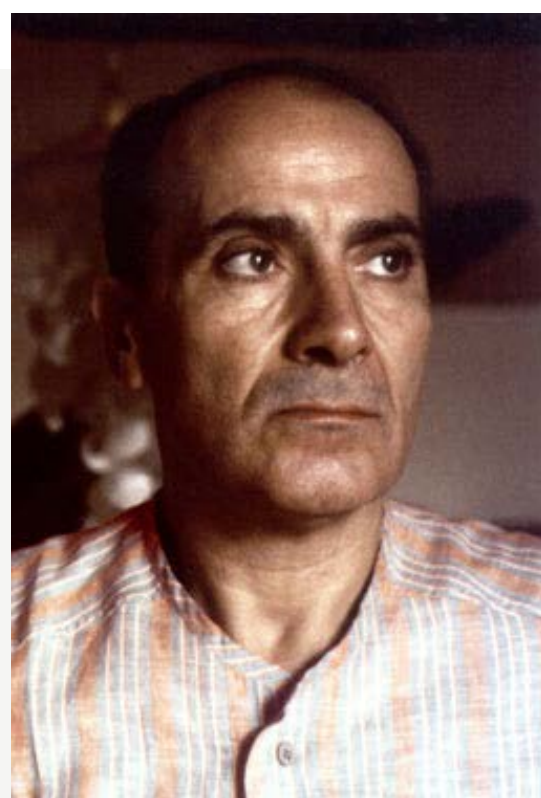
De alguna manera, el encuentro entre Manuel Puig y Carlos Gardel estaba predestinado y, de tal predestinación, se pueden identificar los signos que la predispusieron. En cuanto a la forma en la cual el evento tomó cuerpo en la densidad de un texto, no se trata -como podría parecer en un primer momento- de una ulterior etapa del interés manifestado por Puig hacia el teatro a partir de 1981. Que es el año en el cual la novela *El beso de la mujer araña* (1976) se estrenó en los escenarios adaptada por el autor y es también el año que marcó el inicio de una producción específicamente teatral que se concretaría en tres comedias: *Bajo un manto de estrellas* (1982), *Triste golondrina macho* (1985) y *Misterio del ramo de rosas* (1987). Ya entre 1974 y 1975, mientras residía en México y trabajaba en la redacción de *El beso de la mujer araña* como novela, Puig se había interesado por el teatro, escribiendo precisamente dos comedias musicales: *Amor del bueno* y *Muy señor mío*, que hasta ahora no fueron nunca representadas. Así que, a la luz de estos antecedentes, hay que considerar la aparición de *Gardel, una lembrança* (1987) no tanto como una aventura en un terreno nuevo, sino como un regreso a los orígenes. A lo que hay que añadir el hecho de que, también en los orígenes, en el caso de *Amor del bueno*, la acción escénica se organizaba alrededor de la figura de un cantante de música popular y de su repertorio. Si ahora le toca a Carlos Gardel y al tango, anteriormente le había tocado al mexicano José Alfredo Jiménez y a sus canciones, catalogables en el género ranchero... Más allá de la forma en la cual se tradujo el encuentro con Gardel, en la obra de Puig se hallan marcados signos de afinidad entre un universo y otro. El ejemplo más clarificador lo ofrece la segunda novela -*Boquitas pintadas* (1969)- cuyo título está tomado de un verso de la canción *Rubias de New York*, escrita por Gardel y por su letrista Alfredo Le Pera para la película *El tango en Broadway* (1934). Es, ésta, una primera señal que sugiere la existencia de un nexo, de una antigua correspondencia entre dos mundos. En todo caso, bajo el tan vistoso signo del título que se coge prestado, toda la estructura narrativa de *Boquitas pintadas* se entrelaza, como en los textos del tango, con el hilo de un recuerdo desde los tonos grisáceos del presente a las bellas tintas del pasado. No es casual que la novela esté dividida en dos partes -*Boquitas pintadas de rojo carmesí* y *Boquitas azules, violáceas, negras*- que, desde el mismo significado del título, se contraponen para sugerir una especie de búsqueda del tiempo perdido, un vano intento de la memoria para imponer el recuerdo de las alegrías vividas por encima del abandono más inmediato. En *Boquitas pintadas*, como en todo tango, el argumento habla de días pasados que adquieren el colorido de gratas luminescencias y de cuya pérdida nada puede, en el presente, compensar el vacío. La historia de amor entre los dos protagonistas se expone íntegramente cuando los hechos son ya lejanos y,

precisamente por estar relegados al pasado, se han transformado en una bella reliquia, sin más desarmonías. «Vivir / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo / que lloro otra vez», canta uno de los más famosos tangos de Gardel, como sintetizando la actitud por la cual la belleza del vivir reside en abandonarse a un recordar que siempre resulta agradable y generador de placer...

En el caso de *Boquitas pintadas*, la alusión a la filosofía cantada del tango se hace explícita con especial nitidez. Y, en esta labor de apelación fácilmente perceptible, actúan también - además del título y del planteamiento narrativo de la novela- los versos colocados en la apertura de cada capítulo, casi todos tomados de los más célebres textos que el mismo Le Pera compuso con música de Gardel. Pero, si pretendemos identificar los antecedentes de la correspondencia entre Puig y el más conocido intérprete de tango, no hallaremos sólo *Boquitas pintadas*. En el conjunto de las ocho novelas legadas -*La traición de Rita Hayworth* (1968), *The Buenos Aires Affair* (1973), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988), además de las ya citadas *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña*-, se contemplan personajes principales y secundarios, todos ellos pobres en grandezas ejemplares, implicados en pasiones cotidianas, con una ternura que evoca intensamente aquélla que envuelve a los hombres y mujeres cantados por Gardel. En la nota de apertura a su comedia musical, Puig escribió, mostrando la simpatía que le provocaba: «Su universo está poblado, sobre todo, por criaturas derrotadas, por traiciones perdonadas y por el regreso al primer amor. No hay rencor que dure demasiado en su mundo, porque mira a la gente con comprensión y de igual a igual, Nunca se coloca por encima de los demás.» Palabras similares, usadas por Puig para describir la actitud de Gardel respecto a los personajes de sus canciones, pueden ser fácilmente trasladadas para definir el modo en que Puig mismo ha plasmado en la página la humanidad reflejada en sus novelas. En ambos casos, hay -junto a la ternura- una preferencia por los asuntos que se consuman en silencio ante cualquiera, que permanecen ajenos frecuentemente a la atención y a la inserción en alguna de las formas artísticas posibles, que viven de un imaginario tan difundido y compartido como injustamente descuidado y despreciado... Pasando ahora a lo específico de *Gardel, uma lembrança*, hay que decir, en primer lugar, que Puig actuó con miras a humanizar -y, por lo tanto, también aquí a observar con ternura- un personaje encorsetado por leyendas mediatizadas y cristalizadas inmediatamente después de su desaparición. El Gardel puesto en escena no es un personaje triunfador, inaccesible, seguro de sí. Es, en todo caso, un personaje que, al ser reconstruido con fidelidad frente a lo que se expresa en sus canciones, vive libre de un estereotipado anecdótico que se acumuló en torno a él. A propósito de esto, en el curso de una entrevista, Puig había precisado así su intención: «Carlos Gardel es una figura mítica en Argentina, y no sólo en Argentina. Ha sido un cantante de tango muy famoso, muerto en el 35 en un accidente aéreo, y ha escrito él muchas de sus canciones de éxito. Se habla mucho también por el misterio absoluto de su vida sentimental: nunca se supo nada de sus amores. Pero no es en este punto que quise indagar. Para mi comedia musical, inventé una historia que podría ser la contada en una de sus canciones. Busqué su mundo poético, no el misterio de su vida». Con esto, sin embargo, no se excluye que el Gardel propuesto por Puig no tenga relación con la que fue su realidad constatada. Es más, en tal sentido, no escasean puntuales indicaciones en el tejido de la comedia musical...

«Carlos... Carlos Gardel», responde el protagonista cuando, en el primer acto, se le pregunta cómo se llama. Y, junto al nombre, este protagonista demuestra llevar tras de sí una historia bien delineada, un pasado que -si bien sólo aludido, fragmentario- puntualmente lo conduce hacia la persona real de la que lleva el signo onomástico. Nació en Francia y, con la madre Berta, se trasladó de muy joven a Argentina. Aquí, pasó su infancia y adolescencia en el barrio bonaerense del Abasto, donde se encontraban los mercados generales, siempre junto a la madre que ejercitaba el oficio de lavandera. Y aquí también, en los

ambientes populares de la capital, entre la variada fauna de la mala vida, inició su carrera de cantante de tango. Todos éstos son datos que coinciden con lo que se sabe de la vida de Gardel. Es cierto que a su vez tales informes sobre sus orígenes han sido puestos en duda y tachados de ser fruto de una leyenda tan improvisada como calculada. En especial, no faltan motivos para sostener que, en realidad, Gardel no nació en Tolosa (Francia), sino en Tacuarembó (Uruguay), y no en 1890, sino en 1883. En todo caso, más allá de rectificaciones y desmentidas, las versiones más corrientes dicen que Gardel nació en territorio francés



Manuel Puig

y se transfirió de joven al argentino. Y a éstas se adecua Puig, cuya intención explícita fue la de buscar «su mundo poético, no el misterio de su vida»... Pasando al segundo acto, donde el protagonista es puesto en escena durante los postreros días de su vida, también aquí el personaje de la comedia musical está relacionada con la figura de la realidad. Conseguida ya la fama en su patria, en 1928 Gardel inicia su auténtica carrera internacional y va a París, donde se exhibe junto a Joséphine Baker, graba discos y frecuenta a la aristocracia. A París, le sucede New York, con las suntuosidades del Hotel Waldorf Astoria y del Beaux Arts. Cada vez menos presente en Argentina, Gardel transcurre los últimos años en una triunfante peregrinación entre Estados Unidos y Francia, hasta la trágica e imprevista desaparición cuando -el 24 de junio de 1935, en Medellín, Colombia- su avión en fase de despegue choca con otro estacionado en la pista del aeródromo. Éstos también son datos que afloran entre los parlamentos del texto y que señalan la precisa y puntual alusión a la realidad histórica. Y con todo, en su integridad, la comedia musical de Puig expone un asunto del que no se encuentra rastro en ninguna de las numerosísimas biografías de Gardel. Es la historia de un amor adolescente que, interrumpido durante largos años, se reaviva e induce a los dos protagonistas a volcarse con nostalgia hacia senderos recorridos en juventud. Y es aquí, en el nivel de la anécdota, donde la creación de Puig pasa de la vida de Gardel a su mundo poético, eligiendo alejarse de la realidad de una existencia y privilegiar -como si fueran fragmentos autobiográficos- los productos del imaginario de esa misma existencia...

«No existe información documentada sobre la vida de Carlos Gardel. No tenemos datos ciertos sobre posibles amores, hijos naturales, lutos y otros incidentes que no faltaron a los artistas de su época», escribió Puig en la premisa al texto de la comedia musical. La ausencia de episodios amorosos es fenómeno común en la trayectoria de muchos divos de la canción y del cine, sobre todo en años en los que imperaba el modelo hollywoodiano y, en cumplimiento de rígidas cláusulas contractuales, ciertos personajes del espectáculo no podían casarse. De este modo, el ídolo era presentado disponible a las fantasías de su público, libre de relaciones sentimentales y, en consecuencia, fácilmente transferible a los sueños de quien lo mirara con deseo. Pero es fenómeno igualmente común el hecho de que, más allá de la imagen viril de conquistador de corazones y cuerpos femeninos, el divo sin una vida sentimental que exhibir escondiera una naturaleza homosexual y que, aquí, hubiera que buscar el motivo auténtico de su soledad amorosa percibida por las multitudes. Los ejemplos no escasean e implican nombres de fama, desde Rodolfo Valentino hasta el más reciente Rock Hudson. Eran años en los que un personaje público no podía permitirse el enajenarse las simpatías de sus



propios admiradores mostrando conducir una existencia que se saliese de la norma. Por lo que a Gardel se refiere, Puig creía que su caso era ejemplar en este sentido, que su rol de gran amor de mujeres -consumado únicamente sobre el escenario- estaba ahí superpuesto sólo para impedir que trascendiese una diversidad que no le habría sido perdonada. Pero, aún en esta circunstancia, por parte de Puig hubo un consciente rechazo de dilucidar el «misterio de la vida». Hasta tal punto que la anécdota representada en *Gardel, uma lembrança*, se articula sobre el filón de una historia de amor entre el protagonista y Nadia, una joven polaca emigrada en Argentina y recluida en un burdel de Buenos Aires, que -unos veinte años después del primer encuentro- reaparecerá en Montecarlo como una rica condesa divorciada... La operación de Puig se explica justamente por el declarado intento de permanecer fiel a un mundo poético y mantenerse ajeno a una realidad que, en su tiempo, se había ocultado voluntariamente. Y, en esta elección, de nuevo hay un acto de ternura: esta vez de Puig hacia Gardel, transformado en un personaje suyo. Una construcción de su propia imagen destinada a impedir la aparición de signos inquietantes -como podían ser los de la homosexualidad en un ambiente hostil como era la Argentina de los primeros decenios del pasado siglo- es signo de una empresa ardua y dolorosa. Una trayectoria de este tipo habla, sobre todo, de una vida inducida a transcurrir en el malestar de la escisión entre una superficie expuesta al público y una sustancia segregada en el privado más oculto. De aquí, sobre todo, la ternura de Puig respecto a Gardel y, en consecuencia con la ternura, la decisión de respetar la imagen construida para salvaguardarse de la inclemencia y de los rigores, proponiéndola en los términos un poco irreales de un tango modulado con tristeza soñadora...

*Gardel, uma lembrança* pretende, en primer lugar, como desde el título se sugiere, repasar la vida de un determinado personaje de la cultura popular argentina del siglo XX. Pero, además de esto, es también una ilustración de la historia del tango desde su fase incipiente hasta los primeros éxitos internacionales. No podría haber sido de otra manera, si es que es cierto que el tango es un género musical estrechamente relacionado con la figura de Gardel, el intérprete que más contribuyó a difundir sus primeros ritmos y textos fuera de los confines originarios. La ambientación del primer acto en un burdel es seguramente funcional para caracterizar al protagonista, cuya carrera en la realidad -como ya se señalaba- se inició en los ambientes marginales de los suburbios de Buenos Aires. Pero no se trata sólo de esto, porque, más allá de Gardel, es el tango mismo el que comenzó a moverse en los lugares pobres y degradados de la metrópolis argentina. Por muy numerosas que hayan sido las versiones sobre sus orígenes, después de haber indicado los ritmos preexistentes -milonga, cante flamenco, habanera, candombe y otros- que habrían incidido más, contribuyendo al nacimiento de nuevo uno nuevo, todas ven en el tango el fruto de un híbrido. En resumen, las masas de inmigrantes que se trasladaron del Viejo al Nuevo Mundo sobre todo a partir de 1860 y los varios grupos desde hacía tiempo establecidos ya en el lado más meridional del suelo americano, se habrían amalgamado dando lugar a una forma de mestizaje cultural, cuya expresión más conseguida es el tango... Escribió Ernesto Sábato, en su breve e intenso ensayo *Tango. Discusión y clave* (1963): «Hacia fines del siglo, Buenos Aires era una gigantesca multitud de hombres solos, un campamento de talleres improvisados y conventillos. En los boliches y prostíbulos hace vida social ese mazacote de estibadores y cantinfleros, de albañiles y matones de comité, de musicantes criollos y extranjeros, de cuarteadores y de proxenetas: se toma vino y caña, se canta y se baila, salen a relucir epigramas sobre agravios recíprocos, se juega a la taba y a las bochas, se enuncian hipótesis sobre la madre o la abuela de algún contertulio, se discute y se pelea. El compadre es el rey de este submundo. Mezcla de gaucho malo y de delincuente siciliano, viene a ser el arquetipo envidiable de la nueva sociedad: es rencoroso y corajudo, jactancioso y macho. La pupila es su pareja en este *ballet* malevo; juntos bailan una especie de *pas-de-deux* sobrador, provocativo y espectacular. Es el baile híbrido de gente híbrida: tiene algo de habanera traída por los marineros, restos de milonga y luego mucho de música italiana. Todo entreverado, como los músicos que lo inventan: criollos como Ponzio y gringos como Zambonini. Artistas sin pretensiones que no sabían que estaban haciendo historia». Pero, quizás, quien mejor supo sintetizar el tango es Enrique Santos Discépolo -uno de sus máximos creadores-, que lo definió así con la eficacia de una sola frase: «Es un pensamiento triste que se baila». Y la tristeza, aquí, es el sentimiento que se forma en la lejanía absoluta, más allá de un océano que se interpone

separando a un individuo de su entorno afectivo, de la tierra materna de los orígenes...

Los títulos de los primeros tangos -que no preveían la inclusión de la letra y que, por lo tanto, eran sólo instrumentales- no dan lugar a dudas sobre su proveniencia prostibular. Eran títulos *solemnes* como *La clavada*, *El choclo*, *Che, sacámele el molde*, *Dame la lata*, *Con qué trompieza que no entra*, *La concha de la lora* e *Tocámela que me gusta*. Sin embargo, cuando a las músicas comenzarán a superponerse o a unirse los textos, el tango no estará allí para cantar distracciones eróticas: cantará a menudo -y a menudo con gran delicadeza- el tiempo perdido, lugares y rostros del pasado, nostalgias lacerantes. El fenómeno no tiene por qué asombrar demasiado y, en *Gardel, uma lembrança*, halla su justa ilustración. El burdel es lugar donde se encuentra la manera de satisfacer con inmediatez y facilidad la necesidad sexual y, precisamente por esto, todo lo que esté relacionado con el deseo no se traduce en un problema que pueda prolongarse por mucho tiempo y adquirir contornos obsesivos. Así que para individuos de Europa emplazados en América, cercenados de la afectividad de su pasado, cautivos a la deriva de un porvenir demasiado vacío, el prostíbulo era un espacio que -una vez satisfecho el deseo del cuerpo- favorecía el que surgiesen añoranzas más sentimentales. Decía un conocido tango: «En mi vida tuve muchas, muchas minas, / pero nunca una mujer»... Solidario con esta situación, el burdel donde tiene lugar el primer acto de la comedia musical de Puig se presenta libre de demasiado evidentes signos de fisicidad, envuelto en cansancios y melancolías. Nadia y las otras prostitutas, sus compañeras, aparecen en la escena antes o después de sus prestaciones, nunca durante ellas. Y, antes o después de éstas, el ejercicio de la sexualidad se consume en veloces, sumarias alusiones, para dejar su espacio a tristezas y nostalgias que nada tienen que ver con las urgentes necesidades del cuerpo. En cuanto al protagonista -elemento masculino en tránsito por la casa de placer-, está allí buscando el amor perdido de su primerísima juventud, el recuerdo de la muchacha desaparecida del barrio en una invernal noche de niebla, y no efusiones o goces sexuales. Así, escuchando a las nostálgicas prostitutas cantar una canción de su lejana Polonia, el joven Gardel tiene el acierto de adaptar el ritmo al del tango y construir un nuevo texto que habla de la pureza mancillada por el adverso destino y que promete una recompensa en nombre del idilio del pasado. Y así, como Gardel, Puig tiene el acierto de representar el nacimiento del tango, en su pasaje de formas musicales importadas de varios países europeos a la nueva forma híbridamente madurada en tierras argentinas...

A Enrique Larreta -el autor de la novela *La gloria de don Ramiro* (1908)- le importaba precisar, mientras era embajador de Argentina en París: «El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de la peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables». Pero, cuando Larreta escribía estas palabras estigmatizantes, el tango -a partir de los primeros años del siglo- había cruzado el océano y había sido adoptado con impetuoso entusiasmo sobre todo en París. Respecto a Francia, el intelectual argentino sufrió siempre una intensa fascinación, que durante largo tiempo se resolvió en una sometida adhesión a los modelos elaborados en su capital. Recorriendo infancia y adolescencia entre finales del XVII e inicios del XIX, Victoria Ocampo recordaba de manera ejemplar en sus *Testimonios*: «Mi institutriz era francesa. He sido castigada en francés. He jugado en francés. He comenzado a leer en francés... a llorar y reír en francés. Y más tarde, los bellos versos fueron franceses, y las novelas donde por primera vez leía palabras de amor, también... en fin, todas las palabras fueron para mí palabras francesas. [...] En mi medio y en mi generación las mujeres leían exclusivamente en francés, y mi habla, mi español, era primitivo y salvaje. [...] El español era un idioma impropio para expresar lo que no constituía el lado puramente material, práctico de la vida. [...] El francés era para nosotros la lengua en que podía expresarse todo sin parecer un advenedizo»... Criatura nacida en los ambientes más populares, donde el español entraba en conmixión con las varias lenguas de los inmigrantes, el tango se presentaba mísero de valor a los ojos de la aristocracia y burguesía bonaerense. Pero, después de haber sido adoptado en los círculos más exclusivos de París, no tardó en ser acogido con gran favor justamente por aquellos que lo habían rechazado con desprecio y en transformarse en el

símbolo mismo de la argentinidad, digno de representar al país para el cual había sido causa -si no de vergüenza- de aprieto. Había sido necesario que el tango fuera apreciado desde otro punto de vista, desde afuera, y le confiriera decoro para que, en su patria, se llegara a adquirir consciente orgullo de la propia creación. La coyuntura es típica, no sólo de Argentina, sino de todos los países con un pasado colonial a sus espaldas, de todos los territorios inducidos a albergar profundas dudas a la hora de creerse capaces de elaborar autónomamente productos culturales de trascendencia...

El segundo acto de *Gardel, uma lembrança* ilustra la fase triunfante de la internacionalización del tango: del burdel de un barrio popular de Buenos Aires al escenario del Casino de Montecarlo. Ahora, Gardel no es más un oscuro cantante que se exhibe en ambientes equívocos: es un divo de la canción que - gracias al favor con el cual el público acoge su repertorio - se presenta en los teatros más renombrados de Francia y Estados Unidos. Y con todo, en este momento de gloria, el personaje de la comedia musical está ensombrecido por el descontento y la insatisfacción que no le permiten vivir con plenitud y serenidad en el presente. Igualmente sucede a Nadia, aún encontrándose en condiciones mucho más ventajosas respecto a las transcurridas, cuando -en lugar de condesa, rica y libre- era una joven muchacha polaca que emigró a Buenos Aires y se vio obligada a prostituirse. Ambos personajes se reúnen e, inmediatamente, se abandonan a la añoranza de un pasado fácil de idealizar, así como habían hecho ya en la época del primer encuentro. Ha cambiado el tiempo objeto de sus nostalgias, pero continúa la misma actitud por la cual todo presente resulta exento de atractivos colores y los años pasados contienen bellezas vividas que nada puede ofuscar. El texto de Puig se cierra sobre Nadia que, saliendo de una nostalgia soñadora, así se despide: «No hay más futuro para mí, ni presente. Quedó sólo el pasado... Pero en ese pasado tengo una casa toda para mí»... Junto a una historia del tango, Puig ha propuesto e ilustrado su filosofía. Que no expresa una concepción de la vida modelada sobre un gratuito deseo de sumisión, sobre una ociosa incapacidad de integrarse a los desarrollos y maduraciones del tiempo que pasa. La nostalgia del tango se relaciona al desarraigo sufrido por las masas de inmigrantes que se transfirieron de Europa al Río de la Plata, perdidas en la vastedad de una metrópolis que se desflecaba en la lejanía, reducidos a sobrevivir abrazados a sus pobres tradiciones y pequeños recuerdos. De nuevo escribe Sábato, en perspectiva totalmente argentina: «Nos plazca o no (generalmente, no) por él nos conocieron en Europa, y el tango era la Argentina por antonomasia, como España eran los toros. Y, nos plazca o no, también es cierto que esa esquematización encierra algo profundamente verdadero, pues el tango encarnaba los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad»...

Además de lo expuesto hasta ahora, hay -por debajo- otro punto de correspondencia entre el universo de Puig y el de Gardel. Se trata, en este caso, de una afinidad que actúa directamente entre una y otra biografía, entre las vidas mismas de las que dependen las dos obras aunadas por una similar visión del mundo. Inmediatamente después del desastre aéreo en Medellín, en cuanto la noticia de la desaparición se difundió por Buenos Aires, comienzan a cuajar en torno a Gardel talismanes y cristalizaciones que lo transforman -veloz e irreversiblemente- en una figura mítica, en un objeto de culto idolatrante y fanático. Así, junto a Hipólito Yrigoyen y a Eva Perón, el cantor de tangos pasa a formar parte de una tríada que, aun en la diversidad de sus integrantes, expresa la esencia misma de Argentina. Sin embargo, en los últimos años de vida, cuando su fama estaba difundándose más en Europa y Estados Unidos, en su patria Gardel había sido objeto de reservas y críticas muy malintencionadas. Anota Horacio Salas en su estudio *El tango* (1986): «Pese a su éxito internacional, cuando en marzo de 1933 se estrena en el teatro Nacional de Buenos Aires la revista *De Gabino a Gardel*, cuya duración estaba prevista para un mes, se la levanta de cartel a los quince días por falta de público. Y tanto los diarios porteños como los de Montevideo sostienen que su voz ya es inaudible sin la ayuda de los micrófonos que utiliza en sus filmes. En el Río de la Plata tampoco le perdonan lo que juzgan la reiteración de un repertorio que no se renueva»... Más allá del mito surgido después de su muerte, en vida Gardel debió sufrir un rechazo por parte de su país, como si en Argentina hubiera sido difícil perdonarle el éxito alcanzado

al exterior y la consiguiente áurea de cosmopolitismo que se condensó en torno a él. Es por apego a la realidad por lo que, en el segundo acto de la comedia musical a él dedicada, el protagonista repite frecuentemente frases de amargura cuando habla de su patria lejana, mostrándose como una especie de exiliado voluntario, sin ningún deseo que lo anime a regresar...

No es muy osado esgrimir la hipótesis de que la simpatía de Puig hacia Gardel haya sido alimentada también por haber encontrado cierta afinidad con esta parte de su biografía. No obstante el éxito de público que acompañó incluso en Argentina la aparición de las dos primeras novelas - *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* -, Puig es un escritor cuya notoriedad gozó de reconocimiento preponderantemente fuera de los confines de su país de origen. Es cierto también que sus libros tuvieron durante largos años, desde el último gobierno de Perón hasta la caída de la dictadura militar, una difusión difícil, cuando no imposible, en territorio argentino. En 1973, *The Buenos Aires Affair* fue retirado de las librerías poniendo como pretexto la acusación de pornografía y, en el mismo año, Puig -sintiéndose persona no grata al régimen- consideró oportuno alejarse de la patria, para trasladarse primero a México y luego a New York. Hay que señalar que ni sus novelas tuvieron después de la restauración del orden democrático una aceptación comparable a la que obtuvieron en el exterior, ni Puig volvió a Argentina. Mientras *El beso de la mujer araña* y los sucesivos títulos imponían el nombre de su autor como el de uno de los más apreciables entre los provenientes de América Latina, en Buenos Aires se prefería recordarlo sólo por *La traición de Rita Hayworth* y por *Boquitas pintadas*. Al respecto, se escuchaba frecuentemente decir con aires de suficiencia que las novelas posteriores no habían mantenido las expectativas creadas por las primeras. Como en cierto modo le había pasado a Gardel en los años de la internacionalización de su repertorio, Puig era acusado de ser repetitivo y de haber perdido brillo. En todo caso, también por lo que concierne a las primeras dos obras, el éxito de público no había mantenido correspondencia con el éxito de crítica. Ya entonces, existía la tendencia a detectar en esas novelas un escaso valor literario, sin tener en cuenta el hecho de que -en el mismo período- el diario parisino «Le Monde» incluía *La traición de Rita Hayworth* entre las cinco mejores obras narrativas extranjeras aparecidas en el bienio 1968-69... En este fenómeno integralmente por parte argentina, actuó el desagrado de quien ve representada su propia realidad sin embellecimientos confortantes, reproducida en su pobreza más inerte. A diferencia de otros escritores argentinos amados y celebrados en su patria, Puig no faltó nunca a una íntima vocación de denunciar, a través de sus novelas, la indigencia de una vida sometida a manipulaciones enajenantes, anclada en modelos que nutren las formas menos prestigiosas de la cultura popular. Personajes como los que aparecen en las novelas que van desde *La traición de Rita Hayworth* hasta *Cae la noche tropical*, no exhiben grandezas tomadas de los mejores libros de las culturas europeas. Están allí para recordar existencias marginales, peripecias cotidianas que obtienen consuelo en una película o en una canción, pequeños esplendores y grandes miserias de un país desde siempre desgarrado en su búsqueda de identidad. Por esta sustancial característica suya, Puig no puede ser catalogado -a diferencia de Borges- como un escritor colonial. Su obra no es fruto de indiscutible fascinación respecto a los modelos elaborados en los centros productores del Viejo Mundo. Es, con gran diferencia, radiografía de un espacio sin seguridades en sí mismo, demasiado hechizado por Europa y de ese sucedáneo del imperialismo político y cultural de Europa que son los Estados Unidos. En esta especificidad hay que buscar el motivo del rechazo o, al menos, de la difícil aceptación de la que fueron objeto en su patria las novelas de Puig...

Al final de la dictadura militar, después de los años oscuros del horror y de la atrocidad, ningún obstáculo se interponía para impedir un retorno de Puig a Argentina. Así y todo, el exilio se prolongó hasta la muerte sin siquiera la concesión de una breve visita. A diferencia del caso de Gardel, el país natal fue rechazado en modo definitivo, como si le hubiera suscitado una aversión insuperable. Este alejamiento continuo se resolvió además en un cierto desapego respecto a la lengua materna, inmediatamente detectable en la comedia musical *Gardel, uma lembrança*. El texto fue escrito directamente en portugués o, mejor, en ese portugués con coloraciones y modismos típicos de Río de Janeiro, donde Puig residía en esa época. A este fenómeno contribuyó seguramente



el hecho de que el trabajo fuera solicitado por un productor brasileño para ser puesto en escena en Brasil. Así como contribuyó -a hacer posible e impecable el resultado- el hecho de que Puig fuera un individuo extremadamente receptivo al aprendizaje de otras lenguas y capaz de dominarlas hablando o escribiendo. De todos modos, el caso de *Gardel, uma lembrança* no es una experiencia aislada en esos años... En 1986, Puig había escrito -por encargo del productor David Weisman, responsable de la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña*- la escenografía de *The Seven Tropical Sins*, directamente escrita en inglés, sin previa redacción en español. Y, entre 1989 y 1990, se habían publicado siete breves cuentos en italiano para la revista «Chorus», luego reunidos en un volumen con el título *Gli occhi di Greta Garbo*, y -también en italiano- una escenografía sobre la vida de Vivaldi. Considerando globalmente estas circunstancias, se tiene la impresión que la escritura de Puig estaba sujeta, en los últimos tiempos, a desarrollos difíciles de prever, en todo caso, abocados hacia formas de cosmopolitismo que interesan ya no sólo las tramas de las historias a relatar. El alejamiento de la lengua materna es experiencia común para el individuo que se encuentra viviendo un dilatado exilio, lejos de la creación y transformación del habla cotidiana con la cual nació y se formó. En el caso de Puig, la última parte de su producción literaria -sobre todo desde *Sangre de amor correspondido* en adelante, pero con antecedentes ya a partir de *Pubis angelical*, primera novela después de dejar Argentina- remite a una progresiva dirección hacia nuevos territorios y nuevas realidades. En el centro de esta parte de la obra, *Gardel, uma lembrança* -comedia musical de argumento argentino por excelencia, pero escrita en portugués- deja vívida huella de un deseo que seguía, en todo caso, sobreviviendo. Era el deseo de permanecer unido a los temas de su propia cultura natal aún cuando, en la distancia que se había interpuesto, cada vez más la lengua originaria fuera arrollada por palabras y voces de otros idiomas. Y, eligiendo a Gardel como protagonista de un texto suyo, Puig había decidido -con mayor o menor conciencia- trabajar sobre la esencia de lo argentino. Había elegido reflejarse en la figura que más encarnaba los efectos del desarraigo sobre el cual, entre nostalgias y rencores, se fundó un país de exiliados perennes. Allí donde la música nació como un pensamiento triste que se baila...

(Traducción del italiano de Silvia Gambarotto)

