

El folletín rescatado

Emir Rodríguez Monegal

Con dos novelas publicadas (*La traición de Rita Hayworth*, 1968; *Boquitas pintadas*, 1970), y una tercera en preparación, Manuel se ha convertido en uno de los más destacados novelistas latinoamericanos de hoy. Es cierto que el público y la crítica tardó en reconocer la originalidad de su narrativa. En la Argentina, *La traición de Rita Hayworth* fue ignorada o menospreciada por muchos que luego habrían de “descubrir” *Boquitas pintadas*. Pero el éxito extraordinario de esta última obra ha terminado por imponer su nombre, y no sólo en su patria. Ediciones españolas de las dos novelas; traducciones al italiano y al portugués de *Boquitas*; al francés y al inglés de *La traición*, han terminado por convencer a los más recalcitrantes. Hoy el nombre de Puig se sitúa (junto a los de Cortázar y Bioy, Sábato y Marechal) entre los más originales producidos por la novela argentina de estas últimas décadas.

Nacido en 1932, Manuel Puig tarda en llegar a la literatura. Como su personaje, Toto, descubre la ficción más en el cine que en las novelas y sus sueños cinematográficos habrán de llevarlo (después de un pasaje casi invisible por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) a Roma, a estudiar con Cesare Zavattini, el libretista del mejor De Sica, en el Centro Sperimentale del Cinema. Posteriormente, trabajó como ayudante de dirección en diversos films. El contacto con el *set*, los productores y técnicos, los actores, lo convenció que no era allí donde habrían de realizarse sus sueños cinematográficos. Se puso a escribir algunos libretos, malamente imitados de películas norteamericanas de éxito. Terminó escribiendo uno en que los personajes de su vida real adquirirían proporciones de fábula y en que el desolado pueblo pampero que se llama General Villegas aparece metamorfoseado como “Coronel Vallejos”. Manuel Puig había descubierto su Combray. Lo demás son largos años de espera y desespero (en París, en Nueva York, en Buenos Aires) mientras los editores se negaban a reconocer la novedad de su novela, mientras los críticos premiaban otras olvidables y olvidadas, mientras el *boom* de la nueva novela parecía pasar al margen. Todo esto terminó con la publicación de *Boquitas* en 1970.

La conversación que sigue fue grabada en Buenos Aires hace ya un tiempo. Era un día de fiesta nacional y de ahí la alusión con que concluye. Aunque se concentra sobre todo en *Boquitas pintadas*, ofrece también algunos atisbos sobre *La traición*. En algún momento, Puig se refiere a un artículo que dediqué a esta novela. Se trata de “La traición de Rita Hayworth, una tarea de desmitificación”, publicado en *Imagen*, núm. 34, Caracas, octubre 15, 1968. El lector curioso encontrará en dicho artículo un desarrollo crítico de algunas ideas que se discuten en el curso de esta conversación.— E. R. M.

■ Rescate del folletín

ERM: La primera pregunta que se me ocurre hacerte es, muy obviamente: ¿Por qué elegiste el género folletinesco para tu última novela?

MP: Elegí el folletín como género literario porque se adecuaba a la historia que tenía para contar. Por supuesto que primero encontré el tema; en una segunda etapa elegí la forma de narrarlo. Tomé el folletín por su estructura, muy atenta al interés narrativo; además son propios del folletín los personajes esquemáticos y la emotividad, elementos con que me interesaba trabajar.

ERM: Al hablar de folletín, ¿te refieres a esa forma tradicional del siglo XIX, la novela que se publicaba por entregas, en folletos, o folletines, y que era tan popular con los lectores europeos, de Dickens a Eugenio Sue?

MP: Sí, yo también quería publicar *Boquitas pintadas* por entregas, en una revista; por entregas semanales, ¿no? pero aquí en Buenos Aires no fue posible.

ERM: O sea, que tu intención no sólo era escribir una novela en forma de folletín sino revivir incluso el estilo folletinesco de publicación, dándola a conocer por entregas. Pero, ¿por qué no pudiste hacerlo? ¿Qué pasó?

MP: No sé, me dieron explicaciones muy vagas. Lo vieron en muchas revistas; en general interesaba pero después venían los cabildos. Yo lo ofrecí a revistas de información primero; después a revistas femeninas, nada. Parece que mi texto los obligaba a modificar el formato y eso traía complicaciones. . .

ERM: Pero, ¿les interesaba o no la idea de publicar la obra por entregas?

MP: No, no, la idea de sacar un folletín no interesaba, después, leyendo la obra parecían cambiar de idea, pero al final volvían a arrepentirse.

ERM: ¿Tú te apoyabas en algún antecedente, cercano o no, para ese impulso de escribir una novela en forma de folletín?

MP: No, nunca leí *Los misterios de París*, de Sue, por ejemplo. Jamás leí un folletín en mi vida, pero sí vi mucho cine folletinesco, oí mucha radio folletinesca.

ERM: O sea que era más bien una reacción tuya a una forma que no venía (para tí, al menos) de la tradición literaria que te rodeaba sino de otras formas culturales, de otros medios que el específicamente literario?

MP: Exacto. Del cine, de la radio, y mucho también de la canción popular.

ERM: Y en cuanto al tema mismo de *Boquitas pintadas*, ¿qué origen tiene? ¿“La realidad”? , como se dice.

MP: Los personajes existieron. Algunos de ellos no llegaron a conocerse, pero pienso que si se hubiesen cruzado, podría haber sucedido lo que sucede en la novela. La anécdota policial tiene que

ver con algo sucedido, anécdota doblemente policial porque hay un crimen y porque hay una mujer embarazada por un policía, pero en la elaboración de todo eso me permití algo de imaginación. Un 20% nada más.

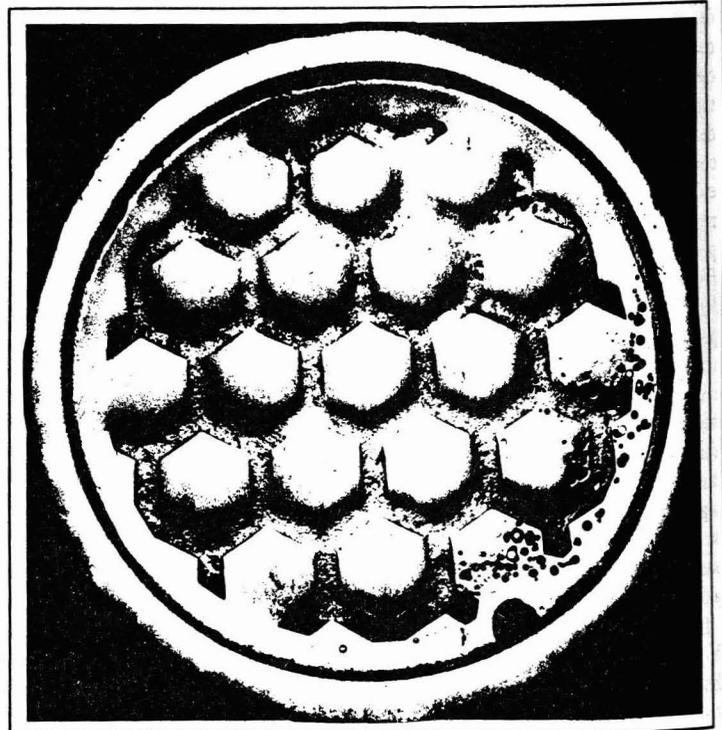
ERM: O sea que los dos temas básicos que se entrecruzan en tu novela, la historia de Juan Carlos y sus numerosas amigas o amantes, y hasta su muerte provocada por la tuberculosis y los "excesos de la carne", se entreteje con la otra historia, la de la sirvientita que es embarazada por un policía, en fin, lo que tu llamas con un poco de intención, "la historia policial", son dos temas que tienen un origen en la vida real, aunque no se hayan dado exactamente enlazados así, como en tu novela.

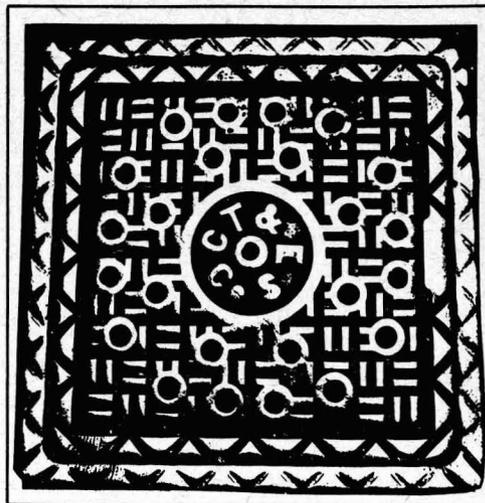
MP: Sí. Para Juan Carlos, el protagonista, me basé en un recuerdo infantil muy vago. Resulta que había en Villegas, mi pueblo, un muchacho que tenía entre 20 y 30 años, muy bien parecido, de aspecto siempre cuidado, que no trabajaba. La primera vez que me llamó la atención fue en un té de señoras, donde él era el único hombre. Claro, a las cinco de la tarde todos los maridos, parientes y novios de las presentes estaban ocupados en sus trabajos. Fue muy cariñoso conmigo. Cuando volvimos a casa, mamá me frotó con alcohol. Me explicó que ese muchacho estaba tuberculoso, que tenía poco tiempo de vida. Fue una impresión terrible, porque el aspecto físico no hacía sospechar nada. Se llamaba Danilo, un hombre de película (yo en esa época era cinemaniático perdido), de *La viuda alegre*, versión Lubitsch con Chevalier-McDonald. Y al poco tiempo, Danilo murió. Fue muy llorado porque era una persona plácida, buen carácter, de una familia de clase media muy querida, nada que ver con el Juan Carlos de la novela, que está envenenado por un resentimiento. No sé si recordarás que a Juan Carlos lo han despojado de unas tierras. Años después asocié a Danilo con otro muchacho, desocupado también, pero no por enfermedad, sino por inadaptación al medio, que en aquella época se llamaba vagancia. Se le parecía mucho, físicamente. Este era un resentido malhumorado, de familia venida a menos. Don Juan implacable. Al escribir la novela fundí ambas figuras en una; de Danilo sólo retuve la extraordinaria apostura física, y la enfermedad. Todos los defectos son del otro. En cuanto a los demás personajes, en fin... para Mabel me basé en un solo modelo.

ERM: ¿Tuvo otro Juan Carlos esta Mabel?

MP: Sí.

ERM: Bueno, eso es lo que hacen los novelistas casi siempre: una aplicación práctica de la teoría combinatoria. Pero no creo que sea este aspecto el que despierte mayor interés ya que en *Boquitas pintadas* tú has elegido muy deliberadamente historias corrientes, que pueden haber ocurrido cientos de veces y a muchas personas distintas, y por eso es legítimo que al componer tu intriga tomes elementos de una u otra situación similares. No, lo que realmente importa en tu novela es el tratamiento del tema, es el hecho de





que tú lo presentes en forma folletinesca. Aquí la técnica constituye la substancia misma de la historia porque es la técnica del folletín la que determina la narración fragmentada en un cierto número de páginas, con un suspenso que ocurre siempre en momentos previsibles, una revelación gradual de incidentes y caracteres, un misterio que se esconde tenazmente hasta la última entrega. En este sentido, también, la novela tiene una estructura policial, ya que la novela policial es tal vez el último sobreviviente popular del folletín del siglo pasado. Pero sería injusto olvidar que tu folletín no deja de aprovechar también otras técnicas narrativas, como lo había hecho antes, y con tanto brillo, tu primera novela, *La traición de Rita Hayworth*.

MP: Sí, ante todo quiero decirte que con *Boquitas pintadas* intento una nueva forma de literatura popular. Sin perder rigor, creo que se puede ir hacia un público más vasto. Desconfío mucho del hermetismo; a veces puede ser comodidad para el escritor. De todos modos no he renunciado a los experimentos técnicos que ya había empezado en *La traición de Rita Hayworth*. Y los retomé, pero siempre tratando de ajustarme a la continuidad de ese interés narrativo. Hay varias técnicas dentro de *Boquitas pintadas*, y no porque yo quiera hacer un muestrario, sino por necesidades expresivas. Pienso que cada personaje entrega su clave secreta de distinta forma. No se... me parece que se delata en la simple enumeración de sus actos exteriores cotidianos. Hay personajes en este folletín que no tienen ningún misterio, ninguna vida interior que no trascienda en sus actos exteriores. Los capítulos cuarto y quinto son simples enumeraciones de las actividades individuales de cada uno de los cinco protagonistas en un mismo día. En una especie de compartimientos separados, ¿no? Pero más adelante algunos de esos personajes se espesaban, se volvían más complejos, y entonces me resultaban más expresivos por su modo de escribir una carta, o por su modo de dialogar, o por el fluir de sus conciencias.

ERM: Incluso utilizas a veces la técnica del monólogo interior.

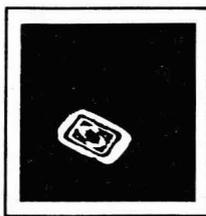
MP: Sí, pero no hay muchos monólogos en *Boquitas pintadas*, porque sus personajes están inconscientes de los hilos que los mueven. Todos han aceptado las reglas de la sociedad en que viven, respetan en todo momento los cánones de la clase a que pertenecen. Por lo tanto, los conflictos no afloran con facilidad a nivel consciente. Es decir... son personajes que logran engañarse a sí mismos, logran sofocar sus necesidades internas para no faltar a las reglas del juego. A veces, cuando nadie los ve, actúan de acuerdo a su verdadera naturaleza. Las mentiras que Juan Carlos cuenta en sus cartas, por ejemplo, me ayudaban a dar ese "desfasaje", porque a la distancia, él podía proyectar a su novia una imagen ideal -falsa- de sí mismo. Pero hubo un momento en que cierto cambio de él, muy íntimo (está en el capítulo 8), no salía a la luz en las cartas y después de muchas pruebas tuve que echar mano a un recurso bochornoso para dar el contenido inconsciente suyo: un sueño.

ERM: Eso de recurso bochornoso estoy seguro que no le gustaría nada a Freud y su escuela. Dirían que les estás sacando el pan de la boca. Pero en fin, no divaguemos. A propósito de los monólogos quería observarte una cosa que sí me parece importante. En algunos de los de *Boquitas pintadas*, tú usas frases que vienen de letras de tango o de bolero. Eso me interesó enormemente y me gustaría que me explicaras por qué lo has hecho.

MP: Sí, por ejemplo en el capítulo 11 hay un monólogo interior de la sirvienta Rabadilla, año 1939. Mientras espera en una esquina al hombre que la sedujo y abandonó, se entretiene cantando sus tangos favoritos, los de Libertad Lamarque, a la que oye por radio y ve en el cine. Las letras de los tangos le producen truculentas asociaciones de ideas que arrastran contenidos inconscientes. Se van aclarando misterios que el lector no dilucidaba hasta ese momento y que para Rabadilla siguen en la inconsciencia, como por ejemplo su intención asesina. Al mismo tiempo esos tangos resultan útiles al lector para entrar en la atmósfera de una época, a través de expresiones muy genuinas -a mi entender- de la cultura popular. En cuanto a los boleros, aparecen más adelante en el capítulo 16, año 1947. Hay allí un monólogo de Nené, donde expresa toda su desesperación con palabras de boleros, que eran la sensación del momento y marcaron a adolescentes y jóvenes de los años 40. Yo recuerdo que, por entonces, llegados ciertos momentos emotivos, pensábamos en términos de boleros. Esos términos superlativos ayudan a Nené a desatar su desesperación de amante, frenada por su condición de madre y esposa. En ambos casos, tangos y boleros me sirven como vehículos del material inconsciente... Perdóname que me vaya del tema pero estuve pensando ciertas cosas que me dijiste el otro día sobre la chatura de los personajes de *Boquitas pintadas*. Me habías dicho que eran personajes sin interés, muy chatos, mientras que los de *La traición de Rita Hayworth* tenía otro relieve. Mira, eso debo admitirlo, fue deliberado, porque me interesaba hacer otro tipo de cosa. Creo que los personajes de *La traición* tienen casi todos un... cierto relieve, porque todo parte de la necesidad del chico, Toto, el protagonista, de comunicarse con gente similar a él. Es un chico que no tiene que ver con el medio que lo rodea, se siente muy solo, busca, huele en la gente que lo rodea la posibilidad monstruosa con que identificarse. Los personajes de *La traición* aparecen en función de este chico que los descubre para refugiarse en ellos ¿no?

RM: Al mismo tiempo, esa actitud del Toto provoca en los otros personajes una catarsis de cosas que de otro modo probablemente no saldrían a luz. Su presencia actúa como agente provocador, o elemento catalizador, para cambiar un poco el símil.

MP: Si, mira como en esa novela cuento la historia de mi infancia, yo se que allí en ese pueblo había gente, la mayoría, como la de *Boquitas pintadas*: de poco interés. Chatos. A esa gente yo no la





iba a buscar nunca, no tenía eco en ellos, no había respuesta. La gente de que quise rodearme, los pocos vecinos con que yo me daba, todos tenían una cierta dimensión neurótica. Por eso creo que los personajes de *La traición* son más ricos, más interesantes.

ERM: Discúlpame que te interrumpa para colocarte una cita de Cyril Connolly (está en *The Unquiet Grave*) donde dice que no es cierto que los personajes neuróticos sean siempre más interesantes. A veces son incluso más aburridos.

MP: Pero a ti te interesan más los personajes de *La traición*.

ERM: Es claro. Pero también me interesan más los neuróticos en la vida real. Por algo será.

MP: Para esta segunda obra busqué otro tipo de personaje, ante todo sometido al medio. Porque me interesaba más que nada interpretar los móviles morales de una época. Los hilos que movían a todas esas piezas.

ERM: De acuerdo. Porque otra característica importante de tus novelas es que cubren siempre un periodo histórico muy bien delimitado, con fechas claras y precisas. Esto ya es evidente en *La traición*, y se acentúa en *Boquitas*.

MP: Sí, volví a esa época y al pueblo porque todavía me habían quedado cosas en el tintero sobre mi infancia y adolescencia en Villegas. En cambio ahora, en la tercera obra, trabajo con el presente, cosas ocurridas hace un año. Y eso me preocupa. Me falta la perspectiva que da el tiempo... ¿no? Vaya a saber lo que sale de todo eso.

ERM: Otra diferencia que me parece notable en este sentido es la que se refiere a la espesura, o mayor relieve de los personajes de *La traición* con respecto a los de *Boquitas*. Es como si en esta novela te hubieran interesado menos los personajes que la situación en que están entrapados.

MP: Sí, en *Boquitas pintadas* más que las piezas de ajedrez en sí mismas, su descripción, interesan las tensiones que se producen entre ellas durante sus desplazamientos por el tablero.

ERM: Es el desarrollo de la novela, el progreso de la situación misma, lo que hace que el lector se vaya interesando en los personajes. Si no fuera por eso, no creo que nadie leyera la novela, y espero que la sigan leyendo muchos, cada vez más. Al mismo tiempo, y esto parece contradictorio pero no lo es, a medida que el lector se deja agarrar en la trampa de la intriga, su interés por los personajes crece y es como si se volvieran más complejos. O sea que al final de la novela se produce un efecto imprevisible al principio: es casi como la revelación de que estos personajes chatos eran, en realidad, interesantes. Como tú siempre te mantienes separado de tus personajes (ellos cuentan realmente su propia historia, como pasaba también en *La traición*: tú sólo eres un registro), la visión por lo mismo parece un poco superficial. Pero a medida que crece la novela, crece también la dimensión de los personajes. O tal vez se trate sólo de un efecto de óptica, como los

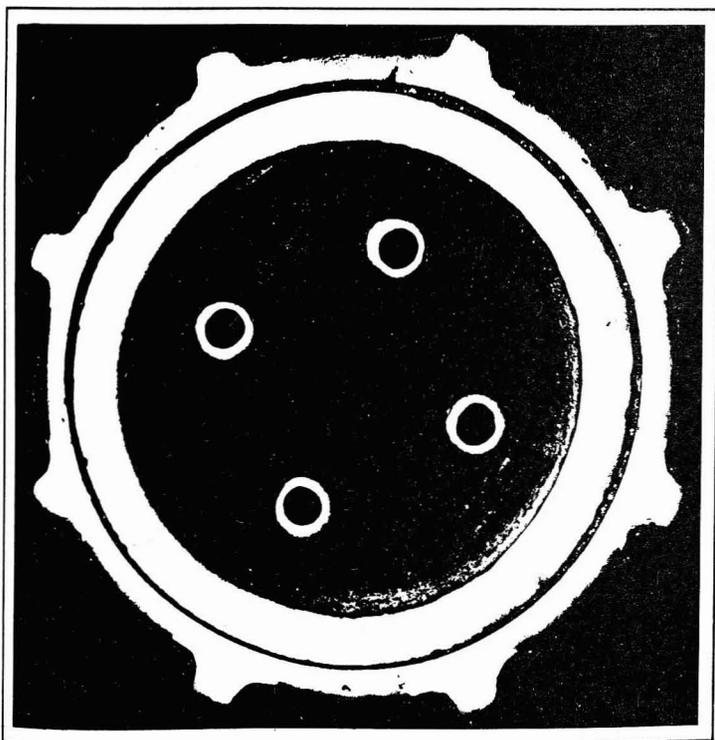
que se dan en los cuadros del Op Art: de tanto mirar la superficie se empieza a ver la tercera dimensión. Como simple lector te digo que al final me sentía afectado por los personajes de *Boquitas* casi de la misma manera que me sentí afectado por los de *La traición*, la primera vez que leí tu novela. Aunque eso sí, insisto, es un efecto final de la lectura, y no efecto inicial como pasaba con Toto en *La traición*. Creo que en este diferente proceso se encuentra la diferencia básica entre las dos novelas.

MP: Sí, sí. Es la verdad. Lo que interesa en *Boquitas* es la trayectoria. Son personajes que cubren un lapso de tiempo muy largo. Lo que han hecho no es nunca importante, pero al final la suma de esas banalidades significa algo. No interesa cada paso sino la trayectoria. Esa al menos era mi intención, lo que salió... no sé.

ERM: Creo que lo que salió está muy bien. Ahora, yo plantearía el tema de una manera totalmente distinta. Aceptando tu descripción de *Boquitas*, diría que esta novela está construida de tal manera que tiene un punto focal: la muerte de Juan Carlos. Aquí está el centro de la novela, y el centro de su intriga. Porque para explicarse la muerte de Juan Carlos (no la simple explicación de que murió tuberculoso, que es obvio) hay que llegar a saber qué ocurrió exactamente esa noche que él visita primero a Nené (y no consigue seducirla del todo) y luego pasa la noche con una de sus amantes. De alguna manera, esa noche explica o sintetiza toda la historia de Juan Carlos, de su relación con las mujeres en general, su enfermedad, su voluntad de aniquilarse en el placer. La novela está construida de tal manera que si bien parte de la circunstancia de la muerte de Juan Carlos, va constantemente hacia adelante y hacia atrás de ese acontecimiento, y en cada uno de sus movimientos pasa siempre por ese punto focal, esa noche que es como una especie de punto estático que paraliza todos los hilos narrativos que en él se cruzan. Los paraliza por un instante, aclaro. De tanto ir y volver, de tanto pasar y repasar por ese punto (al que se va y vuelve como si se estuviera tejiendo), ese punto focal, o nódulo, se va adensando, se va poniendo cada vez más complejo y adquiere una densidad inesperada. Por consiguiente, gracias a ese recurso puramente narrativo, de la estructura novelesca misma, se va logrando en una novela aparentemente superficial, un proceso de profundización en eso que es sólo un instante del tiempo, pero es un instante privilegiado. Creo que está ahí, tal vez, la clave de una profundidad de la novela que ni la anécdota que cuenta, ni los personajes que la viven, tienen por sí mismos. No se si estarás de acuerdo con este planteo.

MP: No sabría decirte. A mí me parece que exageras un poco la importancia de esa noche. En realidad, aparece en la novela sólo tres veces: en los capítulos 4 y 5. Tal vez tú la has hecho crecer en el recuerdo de la lectura...

ERM: Tal vez tengas razón. Al fin y al cabo, tú conoces tu novela con más detalle. Pero en mi impresión de lector, esa noche con-



tiene como una clave para la comprensión del personaje de Juan Carlos, y es aludida directa o indirectamente por casi todos los personajes en varias oportunidades a lo largo de la novela. O para decirlo de otro modo: en esa noche se sintetizan todas las noches de Juan Carlos, esas noches en que él se va consumiendo, quemado por su propio apetito sexual, suicidándose con ese fanatismo erótico de los tuberculosos. Esa noche, pues, es una metáfora de su vida, y de su muerte. De ahí la importancia que adquiere para mí, como lector, aunque estoy dispuesto a admitir que tal vez (narrativamente) sólo ocurra tres veces. Esas son otras cuentas. Acepto, sin embargo, tu corrección factual.

El modelo mismo es parodia.

ERM: Otro punto de vista para acercarnos a *Boquitas pintadas* es algo que ya hemos conversado aquí, y es precisamente su forma de folletín, género que tiene limitaciones muy precisas. Ahora bien: admitido esto, se plantea un problema. ¿Por qué razón te has puesto tú, un escritor profesional y serio, a tratar de rescatar ese género bastardo y bastardeado? ¿Qué intención te mueve? ¿Estas tomándote el género en serio, o se trata solamente de utilizarlo con un sentido paródico, como Cervantes eligió la novela de caballería en el *Quijote*, o Borges y Bioy el relato policial en *Seis problemas para don Isidro Parodi*?

MP: Sí, se me ha tildado de autor paródico; en una revista dijeron que yo era el único en la Argentina que cultivaba la parodia. Fuí a varios diccionarios y todos decían lo mismo: "parodia: imitación burlesca". Yo te aseguro que nunca mi intención es la de burlarme de mis personajes. Cuando escribo una carta de Nené, me identifico con ella al punto de sentir lo mismo que ella. En ese momento yo soy Nené. Y la densidad del resultado depende del grado de identificación que alcanzo. Pero sucede que las clases media y baja argentinas —de la clase alta no me ocupo; es un caso aparte y deshauciado—, sobre todo las de aquella época, tenían... tienen una carga de ridículo, determinada ante todo por su tendencia a la cursilería, que las vuelven hasta grotescas.

ERM: Yo diría que en ese caso el modelo mismo es una parodia.

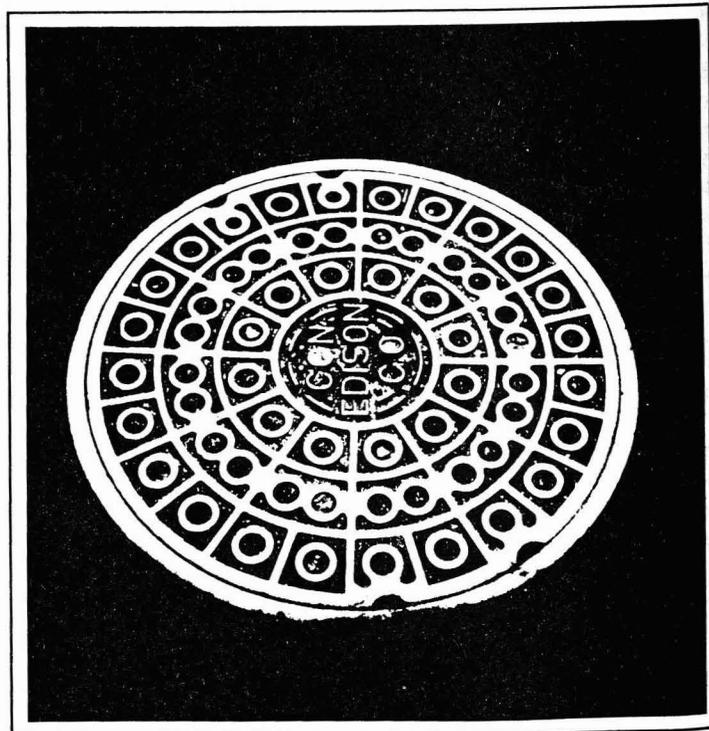
MP: ¡Claro! pero yo no condeno la cursilería; al contrario, me enternece. Mira... yo creo que la cursilería está motivada por el afán de ser mejor. Ahí está todo. Quien quiere superarse y adopta modelos de conducta, de lenguaje, de pensamiento inalcanzables, en su intento de imitación queda a mitad de camino, y en vez de volverse fino... se vuelve cursi. Pero no se puede condenar a nadie por querer ser mejor, es muy humano, legítimo. Si veo a una empleada de supermercado imitar el peinado de una diva con resultado ridículo, me da más pena que risa, sobre todo si arquea el meñique al darme el vuelto. Fíjate qué buen corazón tengo. No

creo que mis personajes sean caricaturas, yo me propongo hacer retratos.

ERM: Sí, y creo que lo que tú dices ahora es muy importante para entender la diferencia entre lo que hacen Borges y Bioy, y lo que tú haces. Tu intención es muy clara. Tú quieres producir una determinada realidad y la reproduces. O sea que tú lo que eres es realista. Además, en un segundo aspecto del mismo enfoque, tú no ves a tus personajes desde afuera y desde lo alto; tú te identificas con ellos, con su estilo de hablar y de vivir, no hay una intención crítica frente a ellos, sino la intención de reproducir lo más fielmente posible la realidad de ellos. Lo que tú dices de Nené es lo mismo que decía Flaubert de Mme. Bovary: "Mais Mme. Bovary c'est moi." Sin embargo, y aquí está la clave del desdoblamiento del novelista, ese mismo Flaubert que decía que él era Mme. Bovary era al mismo tiempo el más implacable crítico de la pobre burguesa de Rennes. Como tú, a pesar de tu indudable identificación con Nené, eres el más implacable crítico de la muchacha de Vallejos. Creo que este problema tiene que ver con el carácter de máscara, o persona en el sentido latino de la palabra, que la creación tiene para todo creador. En el momento en que tú escribes la carta de Nené eres, simultáneamente, Nené y tú mismo. El resultado (la carta) es una obra literaria precisamente porque tú *no* eres solamente, únicamente, Nené, sino también, y sobre todo, Manuel Puig. Porque lo que la verdadera Nené escribiría (si es posible imaginar un ser que fuese "la verdadera Nené") no sería una obra literaria: sería una carta, escrita para comunicarse con Juan Carlos, con la mamá de Juan Carlos, con la hermana de Juan Carlos, no con un lector. Sería un texto lleno de lagunas, de sobreentendidos, de baches, no el texto que tú (como Nené, pero también como Manuel Puig) escribes en nombre de ella.

MP: Sí, dijiste en tu artículo de la revista *Imagen*, sobre *La traición*, que yo nunca juzgo a los personajes, que los presento nada más, y hasta puedo ser su cómplice, pero que nunca los juzgo. Yo no estaba consciente de todo eso, hasta que lo dijiste. Y es cierto. Menos mal. Yo simplemente trato de comprenderlos, de ver qué los mueve, y nada más. Ahora bien, al escribir, además de presentar a esta gente de la manera más objetiva posible, pretendo hacer poesía. Yo desprecio la técnica de grabadora. Es decir, pretendo que esas realidades pasen al papel, sin desvirtuarse, pero mediante una transposición. . . sean poéticamente transpuestas. ¿Qué pretensión la mía, no? Per eso en mi representación de la realidad hay siempre otra vuelta de tuerca, en la intención por lo menos.

ERM: Bueno, precisamente, eso es lo que me lleva a indagar un poco más en el concepto de parodia. Creo que queda bien claro en tu caso (a diferencia del de Borges y Bioy, por ejemplo) que no hay intención satírica en lo que tú haces, no hay enjuiciamiento de los personajes por un espíritu que se sabe superior, como era también el caso de Flaubert. Pero hay otros niveles. El mismo ma-





terial que tú tratas ya es parodia en cierto sentido porque tus personajes están siguiendo, consciente o inconscientemente, cuando hablan y cuando actúan, cuando sufren y hasta cuando gozan, las líneas de un género literario conocido, el folletín. Ellos no expresan a través de un registro espontáneo de sus emociones sino a través de fórmulas que han sacado de las letras de tango o de los boleros, de las películas que han visto, las novelitas que han leído, etcétera, etcétera. Eso ya se advertía, muy claramente, en *La tradición*, en que la enajenación por el cine era lo más notable. Tus personajes ya son parodistas. No porque tengan una intención de parodia literaria en sus vidas, sino por que ellos están utilizando para expresar sus auténticos sentimientos modelos de obras falsas, o cursis. ¿Qué te parece todo esto?

MP: Que me lleva a un punto fundamental: El argentino de clase media y su búsqueda de una identidad. En mis novelas me he ocupado principalmente de una primera generación de argentinos, los hijos de los inmigrantes españoles e italianos que llegaron al país a fines del siglo. Se trataba en general de campesinos que venían aquí a hacer fortuna, a cambiar de *status*. Las tradiciones que podían aportar no valían, eran tradiciones de campesinos, una identidad que convenía olvidar. En el caso de los inmigrantes italianos, era peor: ni siquiera pudieron aportar un idioma a sus hijos, ¿te das cuenta? Y los hijos no eran ni italianos ni españoles, eran argentinos, pero no sabían cómo era ser argentino. Entonces esa primera generación que no pudo hallar en casa los modelos de conducta adecuados —por el contrario, rechazaba lo que oía en casa—, los encontraba donde podía, a veces en el cine, en la radio, en las revistas deportivas o las femeninas o las de espectáculos, en la literatura más accesible (Delly, Vargas Vila, Pittigrilli). La influencia de estos medios de comunicación fue muy importante, y resulta evidente sobre todo en el lenguaje de los años 30 y 40. Esa primera generación creo que fue la más expuesta a la cursilería, porque se proponían modelos dudosos —irreales más que nada—, cuya imitación entrañaba verdaderos *tours de force*, ¿no te parece? De todos modos esa búsqueda de sí mismo, que sigue en el argentino de hoy, es lo que lo vuelve tan vital, e interesante, y vulnerable, y por desgracia... imprevisible.

ERM: Lo que tú me dices ahora amplía, y da al mismo tiempo un sesgo sociológico que agrada mucho a nuestros amigos de la sociología literaria, a lo que veníamos diciendo. Ya en la materia prima que tú trabajas, en las personas que sirven de base a tus personajes, hay un elemento involuntario de parodia. No por razones críticas (como en Cervantes o en Bioy-Borges) sino por la mera necesidad de ser.

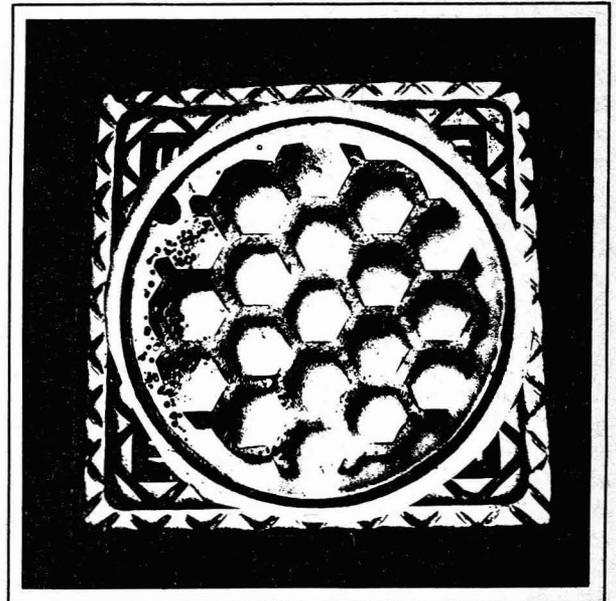
MP: De acuerdo si lo que dices es que esa reconstrucción no quiere ser siempre crítica o burlesca.

ERM: Precisamente, ahí está la cosa. En tu novela me parece evidente que a tí te conmueve la carta de Nené, y que de ninguna

manera quisieras hacerte acreedor al reproche de haber estado burlándote de ella.

MP: No sé realmente... pero la cursilería me conmueve. Me parece que la cursilería argentina es auténtica, esas primeras generaciones que se van a vivir al interior, a ese páramo que es la pampa, o que se hunden en el pozo de Buenos Aires, y que no tienen tradiciones, y la búsqueda de la identidad, el aferrarse a modelos a veces infames... La necesidad de un modelo es auténtica. El deseo de superarse. Si eligen malos modelos o los imitan mal es lamentable, pero la necesidad que los mueve es auténtica. El caso más penoso es el del esnobismo porteño, creo. Me refiero a la admiración de la clase media por los tics de la alta burguesía. Un verdadero bochorno nacional.

ERM: Bueno, lo que me dices ahora aclara muy bien tu manera de enfocar estos temas y rechaza naturalmente todo lo que la palabra parodia contiene, implícitamente, de burla, de sátira, de cosa cruel, y sobre todo, de enjuiciamiento hecho desde arriba, como pasa en Flaubert o en Borges y Bioy. Pero al margen de este punto de vista tuyo, que es muy respetable, está el punto de vista del lector, que no tiene por qué ver tan claramente el problema, o que incluso puede adoptar otra postura. El contenido paródico para el lector puede ser otro, y puede implicar la crítica e incluso la sátira. Desde este punto de vista, tus novelas son a veces no sólo cómicas, sino muy cómicas, violentamente cómicas; a veces son crueles. Pero, es en los ojos del lector donde está la burla, o la crítica. Aquí también conviene hacer una distinción entre *La tradi-*





ción y *Boquitas*; en la primera es más fácil identificarse con el tema central, la infancia (quién que es, no es un niño). En *Boquitas*, por el contrario, la identificación no es tan fácil ya que se requiere un cierto esfuerzo para un lector que no sean un pickle virginal identificarse con los problemas de algunas señoritas de provincia, más o menos vírgenes, frente a la potencia indiscutiblemente animal de un caballero, también de provincias. Y sin embargo, leyendo *Boquitas* me pasó una experiencia muy singular. A veces me reía a carcajadas de ciertas situaciones o de ciertos personajes, y otras veces me molestaba y hasta me cansaba un poco su cursilería infatigable, pero al final, por ese efecto de profundización que ya hemos discutido, me descubría siendo cada vez más sensible a los sueños y aspiraciones de los personajes, hasta el punto que mi reacción ante ellos, que empezó como una reacción crítica terminó siendo una reacción emocional, sentimental si quieres, pero no menos profunda por eso mismo. Mira, no sé si decírtelo, o no, pero en el caso de Nené creo que llegué a verter una furtiva aunque metafórica lágrima por su destino de frustración, y al final de la novela no la sentía más como un personaje cursi sino como un ser completo, al que hubiera conocido mucho, hasta el punto de aceptarlo con sus cursilerías y todo. O sea que en definitiva, me parece que tus novelas cumplen con la función estética y humana que tu has querido darles y que no son simplemente las funciones que se derivan de su carácter marginal de parodias, en el sentido reducido, sino en el sentido más amplio de la palabra.

MP: Me gustaría que así fuera.

Sin haber leído a la Sontag.

ERM: Me gustaría ahora examinar la novela desde otro punto de vista, el de esos modelos radiales o cinematográficos, de fotodrama o canción popular que, según tú mismo has dicho, sirven de base al folletín.

MP: Sí, ante todo quiero decirte que no es mi intención condenar las expresiones populares —cancionero, cine, radio— que influyeron sobre el lenguaje de una época. Por el contrario, creo que se impone una tarea de revaloración en ese campo. Sin olvidar a los humoristas, me refiero a las revistas como *Rico Tipo*, *Patorucito*, etcétera, y los autores de los libretos radiales de Pepe Iglesias, y el caso Niní Marshall. En cuanto al cine, las producciones populares de Hollywood de los años 30 son lo más valioso que ha quedado ahí, están von Sternberg y Lubitsch para probarlo. El repertorio de Gardel es otro caso, ese encanto indivisible de música y letra en muchas canciones suyas es notable.

ERM: El mismo título de *Boquitas pintadas* viene de una canción de Gardel, ¿no es cierto?

MP: Sí, del fox-trot argentino "Rubias de New York". La letra es

de Alfredo Le Pera. Yo no he estudiado estos fenómenos a fondo, pero me parece que merecerían un análisis muy atento. Hay mucha belleza en las expresiones populares de esa época.

ERM: No se si tú recuerdas que los puristas del tango (que equivalen a los casticistas del idioma) se pusieron furiosos con Gardel por haberse puesto a cantar un fox-trot. Pero en fin, pasemos. Lo que tú me dices ahora me hace pensar, una vez más, en la situación de Cervantes frente a la novela de caballería que sirve de modelo a su parodia. Leyendo *El Quijote* no sólo es evidente que Cervantes quiere burlarse de los libros de caballería, sino que antes de burlarse los ha leído con avidez e incomparable devoción, que los conoce como nadie, que los recuerda al detalle y que en definitiva encontramos en su novela elementos de las de caballería que aun en la parodia surgen como elementos positivos. Por eso, don Quijote se convierte en el más grande de los caballeros andantes. En el caso tuyo, creo que pasa algo parecido. Que tú también tienes una actitud ambivalente frente a estos modelos populares, porque no dejas de reconocer sus excesos y cursilerías. Se podría decir que en toda parodia hay un homenaje implícito. Nadie parodia algo que no le interesa.

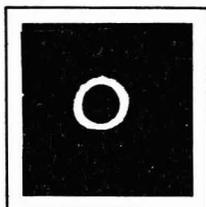
MP: Sí, la esencia del *camp* es esa, ¿no? Ridiculizar, tratar de destruir algo que se ama, para demostrar que es indestructible.

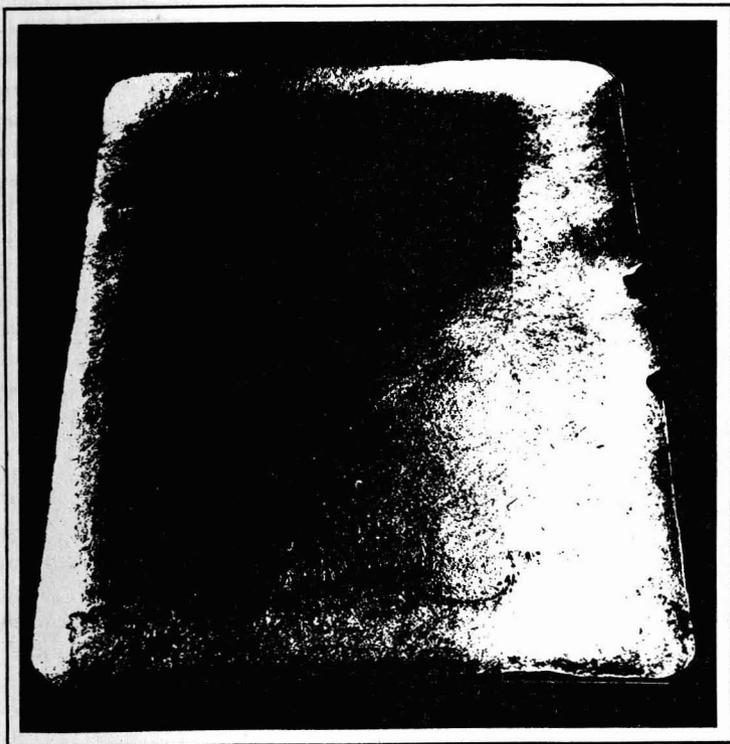
ERM: Es decir: reírse de algo que de alguna manera se reconoce como propio. Ahora, tú acabas de usar la expresión, *camp*, y yo estaba preparándome para preguntarte precisamente algo sobre esto, y en particular sobre esa teoría del *camp* que puso en circulación Susan Sontag. Básicamente, se trata de rescatar o reivindicar ciertos materiales de la cultura de masas que se habían considerado desdeñables, sin ningún valor, y que contienen formas auténticas de arte. Como tú decías hace un momento, en la producción de Hollywood de los años treinta, en todas esas películas de la MGM de las que tanto nos reímos en una época, hay elementos que hoy incluso nos parecen más valiosos que los de tanta producción europea de esos mismos años cuya transcendencia y seriedad estética nos resultan actualmente sospechosas.

MP: Incluso en cierto cine serio de posguerra americano. Por ejemplo, hace pocas semanas vi *Lo mejor de nuestras vidas*, de Wyler, y no queda casi nada. Alguna escena suelta, apenas.

ERM: Era considerada como una película de gran contenido, una película con mensaje; es decir: todo lo que quería ser entonces el mejor cine de calidad. Sí, precisamente, ahí está el punto. Creo que Susan Sontag y los demás críticos que han trabajado sobre esta línea, y antes que ellos, los artistas del Pop Art, nos ponen en la pista de un cierto rescate de formas consideradas tradicionalmente como inferiores y que los artistas y escritores de "calidad" despreciaban, pero que sin embargo tienen una validez mayor.

MP: Sí, ves, acá me gustaría contarte una cosa. Nunca leí el ensayo de Susan Sontag; es como si le tuviera miedo, o miedo de





concientizar ciertas cosas que intuyo nada más, o miedo de no estar de acuerdo y sentir que me manosea cosas que quiero. No sé, es una resistencia. Concientizar me puede joder la inspiración, ¿no?

ERM: Me gusta la mezcla de la palabrita "concientizar" (muy argentina, che) con la robustamente hispánica, "joder".

MP: Hasta ahora he seguido un camino completamente intuitivo para mi trabajo, no sé si el análisis de ciertos gustos o tendencias míos me puede interferir, paralizar, en vez de ayudar a aclararme las ideas. Tengo más fe en las experiencias vividas, en lo que me puede inspirar un caso particular, que en las teorías.

ERM: Yo no creo que sea necesario que tú leas a Susan Sontag. Aun sin leerla, esas ideas que ella expresa o sintetiza están ya en el ambiente, y a ti te han llegado por otros caminos que el de la lectura o el análisis. Mientras estás conversando con un tipo, o leyendo una revista, o incluso viendo un programa de televisión, el *camp*, es decir, el concepto de *camp*, te va a asaltar por algún lado. Ahora, esto no quiere decir que sea lo mismo que sentarse a leer los ensayos de otros críticos, o un brillante ensayo de nuestro amigo Severo Sarduy sobre la parodia. Esos ya son otros López. Me parece bien, además, que un artista intuitivo como tú se fie sobre todo de su olfato, y evite la concientización excesiva. Si has llegado hasta el punto que has llegado, y escrito dos novelas brillantes, sin haber nunca leído a la Sontag, mejor para tí, y también para ella, que como artista creadora (dos novelas, una película) deja mucho que desear. No veo por qué ahora vas a modificar tu actitud.

MP: Uno de mis temores es el de dejarme influir por una teoría y escribir programáticamente, bajo esa influencia.

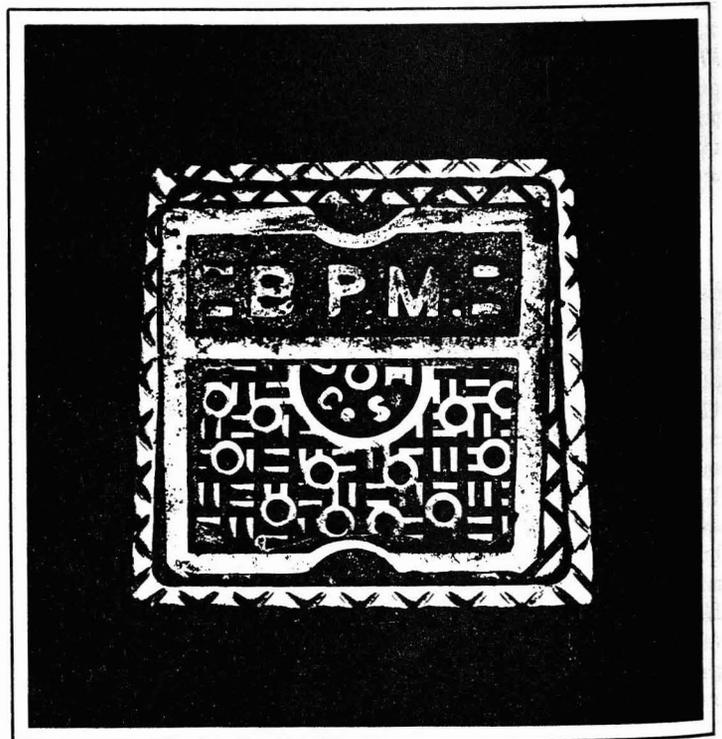
ERM: Un aspecto que está relacionado precisamente con todo esto que venimos diciendo sobre los materiales supuestamente inferiores o simplemente horribles que hay en tus novelas, y que por eso mismo hacen pensar en una intención paródica, es el de la realidad misma a la que tú te refieres. Y aquí aludo no sólo a la chatura de los personajes y de sus tristes vidas, sino a la chatura del ambiente, a la chatura de la naturaleza misma.

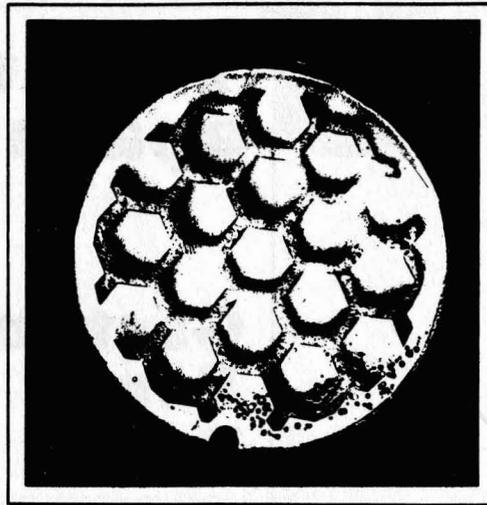
MP: A mí, la primera vez que volví de Europa, el descubrimiento de la fealdad de Buenos Aires —a la que yo recordaba como super— me entristeció, me postró. Esta ciudad que es un atentado contra la arquitectura, y el clima, la humedad, la asfixia! y la naturaleza, esa llanura pelada, y el río que es barro. Y lo que es la pampa, mi pueblo, la ausencia de todo, donde la gente se puede morir sin saber lo que es el mar, ni siquiera lo que es un poco de agua limpia que corre. Alguna laguna estancada, medio podrida. ¡Allá no se sabe lo que es una ondulación del terreno con un poco de gracia, lo que es un bosque! Esa dificultad para hacer crecer una planta. Lo único que se puede mirar es el cielo, "en el cielo las estrellas y en el campo las espigas". Hay cielos estrellados en la

pampa, muy especiales, tal vez porque el aire es muy limpio, si no sopla viento, porque entonces se levantan polvaredas del Far West. Y, sin embargo, yo los siento cargados de poesía, tanto a los pueblos pampeanos como a Buenos Aires. ¿Qué es lo que hace brotar la poesía? No sé, me toca mucho esa gente que habla siempre de cosas lindas, y piensa que lo que tiene es lindo, alguna maceta raquílica. Me conmueve esa necesidad de engañarse, porque tienen necesidad de belleza, sin haberla visto nunca. Solamente en figuritas. Los puntos de referencia están tan lejos, la Acrópolis, el Louvre, la bahía de Guanabara, la isla de Morea. Y la constante emboscada de la cursilería, no saber que línea seguir. Tengo poco clara la cuestión, pero se me ocurre que algo de eso se trasluce en la tristeza del tango. La condena de vivir en un lugar chato y feo. Y sin embargo la gente tiene la fantasía de lo lindo, adivina que existe, pero no saben cómo es, y esa visión se la endosa a cualquier adefesio. Es el fenómeno del mal gusto nuestro, tan misterioso. Piensa lo que da la naturaleza a quien vive en una isla del Caribe, con ese regalo constante para los sentidos. En cambio nuestra naturaleza —la rioplatense— es tan mezquina, ¡y que aquí nazca gente con ideales de belleza! Creo que de ese “desfasaje” brota la chispa.

ERM: Te diría que en tus novelas, ese es el problema “humano” y estético central. Y en ellas has logrado una dimensión de belleza a pesar, o a través, de elementos grotescos, de elementos mezquinos, de elementos cursis. Hay momentos muy poéticos en *La traición*, y los hay también (aunque más escondidos) en *Boquitas*. En la belleza de Juan Carlos, belleza vulgar pero indudable, se concentra ese anhelo de algo que falta por completo en el paisaje y en la vida de los personajes. Es una especie de ideal que todas las mujeres tratan de alcanzar y ante el que deponen toda clase de resistencias. No se si te acuerdas de un cuento de Borges, uno de los primeros que escribió: “El acercamiento a Almotásim”, en que se habla de un hombre que anda en busca de otro, de Almotásim, y que le sigue la pista a través del reflejo que ese hombre (tal vez la perfección moral, tal vez Dios) ha dejado en otros. En un hombre indigno cualquiera, él reconoce un gesto noble y sabe entonces que por ahí ha pasado Almotásim. En cierta manera, en tus novelas hay también una búsqueda de la belleza a través de formas feas y aun horribles, búsqueda que adquiere así un cierto sentido alegórico o simbólico, si prefieres. Yo creí que cuando hace un rato tú usaste la palabra poesía, como avergonzándote un poco de una palabra tan grande, estabas dando exactamente en el clavo, y que en tus novelas esos instantes de poesía se logran casi milagrosamente en medio de elementos de dudosa o nula calidad.

MP: Mi temor es siempre el de pretender hacer poesía en base a elementos prestados. Prestados por Europa, sobre todo. La poesía no se puede agregar al pastel como un ingrediente. Tiene que surgir sola. Y de la fealdad misma si es preciso.





ERM: El error de muchas de nuestras pretendidas obras maestras es el de pretender echar la poesía como un ingrediente externo más. Es el error de Enrique Larreta en *La gloria de don Ramiro*, por ejemplo, o el error de aquel señor de Montevideo que se construyó una casa estilo Renacimiento italiano y al frente le puso una reproducción en cemento de la Victoria de Samotracia, desplegando sus alas en la proa de un trirreme también de cemento. Es una lástima que Gillo Dorfles se haya perdido esa gema para su libro sobre el *Kitsch*. Pero lo interesante no es esto, sino que en tus novelas hayas sido capaz de lograr el chispazo poético en medio de la corrupción o vulgaridad de los materiales mismos. No como algo sobrepuesto, sino como algo que está, indivisible, dentro de ellos mismos. No sé si estarás de acuerdo con esta interpretación.

MP: Sí. Tal vez el personaje de Juan Carlos sea significativo en ese sentido; me lo has hecho ver. En ese pueblo su cara linda obsesiona porque sugiere una idea de perfección, es lo único de orden superior que tienen a la vista. Aunque esa fachada no corresponda a nada internamente.

ERM: Precisamente, la gran paradoja final de tu novela es que esa búsqueda de la belleza y ese encuentro inesperado de los personajes con la belleza, se realice precisamente a través de uno, Juan Carlos, que es apenas una superficie. El mismo está vacío y sólo usa su belleza para los fines más secundarios posibles.

MP: Pero esa belleza es un trampolín para la imaginación. Hay personajes que se agrandan: Nené es una chica de lo más limitada, pero llega a una dimensión casi metafísica, a concebir abismos terribles a partir de ese impulso que le da su admiración por lo superior, una cara bella.

Hacia el melodrama policial

ERM: Me gustaría preguntarte algo sobre la novela que estás escribiendo ahora. Me imagino que estará dentro de líneas similares y hasta sospecho que habrá de llevar un poco más adelante esta exploración de lo que hemos hablado.

MP: Mira, en cuanto al pueblo, a Vallejos (el pueblo que aparece en ambas novelas), ya quedaba poco que decir. Entonces me mudé... Esta novela nueva es una interpretación de Buenos Aires. Tiene cierta forma de novela policial. Empieza por un delito, y la investigación correspondiente. Me gustaría adoptar cierto rigor de la novela policial, pero como yo, a medida que voy escribiendo, modifico la estructura inicial, no puedo prometer nada.

ERM: O sea, que aunque cambias de género (del folletín a la novela policial), en realidad te sigues manteniendo dentro de los géneros populares, despreciados y a reivindicar. ¿Y por qué elegiste ahora el género policial?

MP: Te voy a contar algo: la novela policial en una época me

apasionaba, Patrick Quentin, por ejemplo. Ahora leo poco.

ERM: Mencionas a Patrick Quentin, pero ¿no te interesaban también otros novelistas ingleses, tipo Chesterton?

MP: Mira, sabes que no soy buen lector. Tengo mucha dificultad para concentrarme en la lectura desde hace algunos años. Y si hago un esfuerzo es para ver alguna cuestión de estilo. Por ejemplo, *Paradiso*. De Chesterton he leído algo hace tiempo, me agradó mucho, pero en absoluto voy por ese lado.

ERM: Me imagino que te interesa la novela policial que se plantea un problema "humano" más que la que se plantea un problema "ajedrecístico".

MP: Exacto. Melodrama.

ERM: Bueno, esto me parece muy coherente con lo que has hecho antes, y con tu interés por el folletín, ya que al fin y al cabo dos de las obras maestras de la novela policial, y me refiero a *The Moonstone* y *The Woman in White*, son sobre todo robustos folletines victorianos. No sé si los habrás leído, pero a tu manera, y con una óptica muy distinta, es cierto, tú estás reescribiendo a Wilkie Collins, a más de cien años de distancia.

MP: Así que al final terminé imitando a Europa.

ERM: No, yo no digo que estás imitando, sino que estás reescribiendo, lo que es una cosa muy distinta. No puede haber imitación de lo que uno no conoce directamente. Ahora eso sí, creo que si leyera a Wilkie Collins, encontrarías muchos puntos de contacto con lo que tú haces. Y aprovecho la oportunidad para recomendarte no sólo esas novelas sino otras (como *Basil*, o *No Name*) que son realmente extraordinarias. Es una lástima que sus obras no sean más conocidas entre nosotros. Incluso en Inglaterra, o en los Estados Unidos, no se conoce bastante bien a Collins. Un día de estos lo van a descubrir.

MP: En este momento recuerdo unas conferencias de Borges hace muchos años, sobre la novela policial, con lecturas de Wilkie Collins.

ERM: Estoy seguro que si lees esas otras novelas de él sobre maridos tiránicos y adúlteros, siniestros seductores, vengativas mujeres, te sentirás muy pero muy a tu gusto. Te aconsejo que las mires aun a riesgo de que te causen un trauma, o dos.

MP: Trataré de ser más modesto y no avergonzarme de haber tomado algo europeo. El folletín no se inventó en la Argentina, al fin y al cabo... Pero el material al que lo aplico es de aquí, eso no me lo niegues.

ERM: Cómo te lo voy a negar, si he sido de los primeros, si no el primero en subrayar este aspecto de tu obra. Pero de todos modos, hay que tener cuidado de no exagerar tanto la argentinidad, ni siquiera en el día de la celebración del General José de San Martín, que es hoy precisamente. Para alguien nacido en la Argentina, ser argentino es una fatalidad, como observó tautológicamente una vez Borges.

