

Teatralidad de la inverosimilitud. Tres piezas de Manuel Puig.

Valeria Badano
Universidad de Morón

En la composición de los textos dramáticos *Amor del bueno*, *Muy señor mío* y *Gardel, una lembrança*, Manuel Puig une a los elementos propios del género lo musical.

La música configura, entonces, un tipo dramático particular -el melodrama-, que revela la postura estética del autor. El melodrama se proyecta como forma discursiva y se plasma en una propuesta poética, la de la comedia musical.

La música es el lenguaje –signo, forma y expresión- que genera un amplio proceso de significación y que, al actualizarse, se topicaliza: a) como ‘fondo’ de los textos creando el marco de artificiosidad propio de Puig; b) como manifestación discursiva –expresión sustancial- de determinadas situaciones dramáticas; c) como encarnación (foné) y caracterización de los personajes. Tales tópicos se traman para conformar estos textos.

El tango y el bolero determinan, en primera instancia, el referente musical que se presenta como el elemento poético, es decir aquello que instauro el modo de ‘decir’, de construir la realidad ficcional. Ellos, entonces, definen los elementos lingüísticos porque constituyen las formas del discurso circulante a partir de las cuales los sujetos pueden emerger como realidades. Por lo tanto, tango y bolero sirven como deícticos de la atmósfera donde la acción se realiza, reflejan los bajos fondos, semiotizan el escenario marginal donde la carencia marca la actancialidad de los sujetos.

*Amor del bueno*¹ y *Muy señor mío* (1975) son dos piezas dramáticas que Puig ambienta en México. La primera en los años cuarenta y la otra en 1954, décadas signadas por el glamour hollywoodense saturado en los elementos cinematográficos que Puig admira y que revelan una relación con los comportamientos sociales y sexuales.

Melodrama una, comedia musical la otra, ambas suman lo musical como el elemento constructor de ese mundo que Puig intenta explicitar. En estas obras es el ‘bolero’ el referente musical que da forma al componente dramático generador de isotopías semánticas y composicionales; y es, además, el signo que se manifiesta como el elemento discursivo que asume una encarnación actancial.

En *Amor del bueno*, los personajes son seres trabajadores pero marginados, sobre todo de la posibilidad de soñar, que se encuentran en una taberna en los bajos del D.F. de México de los años cuarenta. Allí, dos mujeres, maduras ya, Maru y Chula y el patrón de ambas configuran el microuniverso dramático en el que los parroquianos completan sentido. El boliche es el espacio donde esos sujetos se legitiman, allí está su realidad, la única posible. El cuarto personaje es el joven de quien Maru se ‘enamora’. A partir de ese momento, el espacio dramático antes cerrado se abre porque los sentimientos despertados en Maru, y enunciados por sus canciones, generan otras historias que ‘necesitan’ otros espacios dramáticos. Sin embargo, los personajes no pierden nunca los rasgos que le dan el ser.

La apertura a otros espacios es marcada por una dicotomía axiológica que legitima los sentimientos: lo bueno / lo malo. Tal dualidad de contenido se proyecta hacia el plano expresivo donde se plasma una nueva figura doble. Y entonces ‘lo malo es lo dicho’ y ‘lo bueno es lo cantado’. Entendemos, pues, que la canción es la sustancia de la expresión donde se significa lo ‘auténtico’.

Estos aspectos determinan la sintaxis narrativa² del texto y consolidan su poética, es decir, el modo en el que el autor reflexiona acerca de su trabajo escritural. Así, se postula “una estructura teatral que sirva de apoyo a las canciones, las cuales van a resaltar el núcleo poético de la obra” (Puig, 63); de modo que lo musical es el elemento tópico que define el género porque se trama en todo el texto no sólo

en el nivel compositivo (presentado en forma de canciones) y temático (la exageración trágica de los sentimientos: en esa forma de historia ‘narrada’ y en las situaciones representadas); sino por el estilo propuesto –y que responde a un comportamiento de Puig como escritor-. Estilización donde se retoman, se parodian, los estereotipos discursivos del melodrama. Por un lado, en el melodrama opera la ‘exageración’ en la expresión de los sentimientos y se “proporciona un mundo de ensoñación como alternativa imaginaria de carácter compensatorio frente a las relaciones reales entre hombres y mujeres” (Sarlo, 126). Y por otro, los clichés se utilizan para “...construir un mundo de lugares y personajes verosímiles. Pero sirven también para desmitificar los valores de la sociedad (...) el cliché se encuentra en el corazón de la estética realista” (Amossy, 72). Puig al reelaborar ambos términos no deja de señalar dos instancias subvertidas. La primera para consolidar el carácter ficcional –simbólico- de los acontecimientos mediante la inscripción de la narratio como formas musicales. La segunda porque el escenario ‘peligroso’³ es el que propicia la teatralidad; es decir la denegación de la realidad y la consecuente ficcionalización de la historia. Formas, por supuesto, parodiadas porque lo que intenta señalarse es justamente el efecto inverso, subrayando los motivos teatrales en un estado de hipertrofia.

A través de esos estereotipos se crea, entonces, un espacio en el que es posible –y necesario- ‘mostrar’ el funcionamiento de los actantes dentro de ese marco ficcionalizado, así queda manifestada la condición de artificio propia del melodrama y no el sentido de ‘vacío’ que podría hallarse en un cliché.

La estilización melodramática define los momentos tensivos de la historia. Por ella, las pasiones están al desnudo sobre la escena y pueden mostrar la otra posibilidad⁴ del discurso, la del decir desde el reverso. Puig instala, entonces, la idea de que la canción es ese *otro* del discurso a partir del cual se genera otra realidad contextual y subjetiva. La canción revela un orden –*otro*- del símbolo, instalando una nueva retórica que, como decíamos, refleja los aspectos de un discurso pero invierte su sentido.

...El momento es de total irrealidad, Maru y el Patrón se acercan a ella (Chula) y la transforman al quitarle el delantal y la cabellera gris y cubrirla con una capa y mostrar un peinado impecable (...)

Chula: (Canta con emoción contenida, profundamente evocativa.)

Era una noche azul,

Bañada por la luna...

Era una noche azul,

Azul como ninguna...(Puig, 85)

Por lo tanto, esa palabra hecha canción, el bolero que entraña la fuerza tensiva de las pasiones humanas, está en un estado hipertrofiado. Esto permite reconocer a los actantes como sujetos inmersos en una realidad donde sus cuerpos y sus voces deben generar (se) el espacio para ser, y por eso quedan al desnudo los procedimientos de construcción del género. Es decir que, el texto en tanto dramático, revela su carácter al ‘mostrar’ el disfraz de los personajes y las posibilidades de ser otros gracias al maquillaje, de la misma manera que los efectos de ficcionalización –teatralidad- se resaltan por los juegos lumínicos. Pero estos signos son reforzados por los lingüísticos ya que son las canciones las que posibilitan –avalan y legitiman- ese nivel de ficcionalización. El recurso del estereotipo verbal (ya sea el uso de determinadas formas discursivas cristalizadas o la presuposición de que la canción impone un estatuto de irrealidad respecto de lo coloquial ordinario) se sostiene por lo arquitextual.

En *Muy Señor mío*, la relación entre los sujetos está dada por lo discursivo marcado por las cuestiones del género. Aquí la música se corresponde con el formato textual. Sólo aparece en los momentos de tensión entre los sujetos pero no constituye un elemento isotópico del estilo sino que es un elemento de la composición en tanto que desde lo musical se revelan las verdades ocultas del texto. Con

las canciones se fortalece el código hermenéutico a partir del cual se plasma el recurso de la intriga. El juego de disfrazarse es el que prevalece a lo largo de toda la historia. Así, Chicharrona es un hombre; Lucretia una ladrona y luego, un hombre; Raúl un impostor, etc. Sólo cuando los discursos son figuraciones musicales se alcanza la verdad.

Lucretia canta:

Ser la más pérfida siempre
fue mi vocación,
ser la más buena es tan fácil,
¡vaya la emoción!
Destacarse por mala
tiene mucho más chiste,
¡seducir, traicionar y matar...
me divierte más!
Ir por el mundo muy mona
sembrando, ha-ha, ¡el mal! (Puig, 185)

Esos discursos sufren, también, de la fuerza metamorfoseante del travestismo. Dice G. Goldchluk que “los tangos se cantan en ritmo de bolero” (149). Ese metamorfosearse de los personajes se proyecta en el elemento arquitectural: la música (pensemos que este texto se presenta como una comedia musical). Así, el bolero, sentimental –femenino-⁵ es reemplazado por un elemento subyacente, al que socialmente se le otorgan connotaciones masculinas: el tango. El proceso de transformación de los sujetos alcanza a los discursos que se esfuerzan por expresar algo que en realidad no son pero que están determinados por las fuerzas sociales.

En *Gardel, uma lembrança* el ambiente es Buenos Aires en 1915, allí se traman las historias ‘reales’ de las prostitutas polacas con la historia ‘mítica’ de Carlos Gardel.

Ya desde el título, Puig propone un sujeto textual metaforizado, presentado en otro plano del lenguaje que impone un extrañamiento. Gardel no es el ‘morocho del Abasto’, dicho desde un lunfardo rioplatense, es un recuerdo enunciado en un lenguaje ajeno al que su condición –representación social- podría suponer⁶.

Hay que considerar que Puig, pretende erigir a partir de la figura de Carlos Gardel una poética. Así lo declara en el prólogo a la obra: “...pensé que habría sido interesante intentar una ilustración del mundo poético de Gardel, antes que ofrecer su biografía... (Puig, 146). De modo que la figura real y todas las representaciones sociales que brinda resultan reformuladas por la escritura⁷. Propone una aproximación al sujeto histórico pero desde una figuración de éste. El mito social se destruye para construir otro sujeto que es soportado por el elemento musical. El tango es quien otorga el ambiente arrabalero, entendido como marginal tanto desde lo topográfico como desde lo social. Es por esta marginación que los sujetos deben reconstruir nuevas representaciones sociales –ser otros- y lingüísticas. Lo musical es el disparador que marca la importancia en su estructura y define esa capacidad de crear realidades ya que desde el comienzo, el texto se compone con parlamentos cantados por las prostitutas que cuentan su vida. Así, contar es cantar, y cantar es la característica que define a los personajes femeninos de este texto. Desde lo discursivo se invierte el dominio masculino sobre la palabra y las facultades de ‘crear’ Historia (Cultura) ya que son las voces de las mujeres, iconizadas como portadoras de un discurso ilegítimo en tanto mujeres y prostitutas, las que ‘dicen’. Pero, además, ellas mismas –signos de lo ilegítimo- constatan en su decir la ‘prohibición’ –anulación- del tango. La *tachadura* de ese rasgo socialmente masculino; prohibición, tachadura que propicia la transgresión y, por lo tanto, promueve, desde esa figura⁸, la operación de legitimación de nuevas –otras- formas de decir.

Prostituta 1º: Es mil novecientos quince:
¡Tango! Prohibido bailar
y ninguna mujer puede
avanzar sino hacia atrás.

Madame Yvette: Él administra el dinero,
y él administra el amor:
es el hombre que yo quiero,
mi ídolo y mi señor. (...)

Prostituta 5º: Ya me ves aquí temblando
que es el punto principal
qué pena que prohibió el tango
la orden presidencial. (Puig, 150, 151)

Las representaciones lingüísticas refundan un discurso, ya sea social –de poder- como sexual. Y así el tango deja de ser el elemento de enunciaciones machistas para constituirse en un marco de referencia que será trastocado. En primera instancia lo es porque el tango es dicho desde la interdicción que valida una apropiación discursiva distinta y, por otra parte, porque su performance masculina es metonimizada, desplazada de la realidad y transformada en un recuerdo. Este procedimiento subjetivo alcanza lo discursivo porque los tópicos del tango se travisten en signos femeninos. Así ese personaje referente naturalmente masculino (Carlos –Gardel-) se obtura para dejar el protagonismo a Nadia, la prostituta. Es ella la que mediante su discurso conforma el texto y recrea el ambiente tanguero. El signo refuerza el tópico melancólico del tango. La melancolía entendida como una característica de la tanguidad pero, asimismo, como el resultado del proceso de significación. El sujeto está desasido de la realidad, no sólo por añorar el pasado (signo del tango) sino como factor lingüístico potenciado en el discurso que se aleja de lo coloquial para instalarse en lo musical.

Podemos reconocer en el nivel sintagmático la presencia del fonema /a/ en el nombre de la protagonista (Nadia) y jugar, paragramáticamente, con el rasgo de impertinencia que lo vincula con el sustantivo ‘nadie’. De modo que Nadia es Nadie. Los sujetos están respondiendo a la propuesta melancólica significativa del tango⁹, de modo que alcanzan la despersonalización y con ella la posibilidad de recrear(se) mediante los discursos. Todos los personajes y, fundamentalmente Nadia, ‘imagina’ –recuerdan o desean- cómo es su vida.

Liuba: (Ya muy distante) Las chicas cantaban un poco antes... ¿o yo
soñaba? ¿Era la fiebre?

Nadia: Cantaban, sí (...)

Liuba: Decía unas cosas muy lindas. Yo la quería aprender,
acordármela toda, para después cantarla...

Nadia: (Tratando de hacerla reír) Al galán que te esperaba. Pero cómo
se movía el barco...

Liuba: Cantámela, Nadia. Era tan lindo vivir llenas de ilusiones, ¿no?
¿Cómo era la letra? (Puig, 171)

Según Mafud, el hombre del tango vive creando mitos, imaginando realidades que le permiten apaciguar tanta carencia de realidad objetiva. Este ensimismamiento lo emparenta con la tradicional revalorización del mundo interior femenino contra el desprestigio de ese sujeto en lo público. El estereotipo del discurso tanguero no es rechazado sino que es revelado –oponiéndose a lo que los cánones sociales han actualizado- y se le devuelve lo que podemos considerar el estatuto original. Se invierten los términos de la recepción propuesta en la relectura que Puig hace del mundo del tango. Aquí, la historia, la verdad no se genera por el lenguaje claro y directo –lenguaje del logos-; la verdad deviene (como ya se ha señalado) por el desvío provocado por la figura, el ornamento, y que supone un discurso indirecto; discurso del ‘muthos’¹⁰. Sin embargo, es por éste que la voz, antes enmudecida, se hace escuchar. El discurso tanguero es en este texto de Puig, travestido y regenerado.

Nadia canta una canción con ritmo de tango. Dice:

Nadia: A ver... (Canta, al principio acompañada por violines gitanos, pero a medida que la canción prosigue, el ritmo parece cambiar, transformándose en el de un tango, que será el de “La copa de ajenjo”)
En la proa de una nave
Sal y niebla en el mar,
Recibo el abrazo frío
Del alba que llega ya... (Puig, 172)

Y así desde lo estilístico hay una inversión en las representaciones lingüísticas que rompe con los clichés musicales y se afianza el estereotipo temático. Es decir que lo popular polaco desaparece bajo el carácter nostálgico –estereotipo tanguero- de esa nueva forma de decir enunciada por Nadia.

Más adelante (casi al final del Primer Acto) es Nadia, otra vez, la que encarna la inversión, ahora, en el nivel actancial. Tal cambio de sentido se actualiza en el plano del discurso. Éste se funde con las cuestiones genéricas en tanto la composición textual. La metamorfosis operada en Nadia ‘se muestra’ como un mecanismo metatextual a partir del cual es posible ‘ver’ los procediminetos ‘teatralizantes’ necesarios para desdibujar la realidad y crear ‘otra’. Nadia acentúa el nuevo rol que le toca jugar por la kinésica (señalada en las didascalias) donde se explicitan las exageraciones en la ‘actuación’. Se indica: “Nadia (Actuando cada vez más).” Y también: “Nadia: (Exagerando el rol asumido)...” (Puig, 192, 193). Asimismo su discurso es más fuerte y creador de una realidad represiva, la mujer ha ‘travestido’ su forma de decir e instala un discurso masculino:

Pero no sabés una cosa. Que ahora yo también me volví un jefecito...
(Puig, 192)

Este proceso de transformación de Nadia continúa. En el segundo acto, donde la acción se ubica en Montecarlo, 1935, ella primero es una voz, así es reconocida y llamada por Carlos. El cuerpo se ha desvanecido para prevalecer lo esencial. Es una voz que “enseñará las palabras” (Puig, 203). A partir de ese momento entre Carlos y Nadia se establecerá un contrapunto signado por la frustración: ninguno tiene lo que los tangos que habían cantado en el pasado habían ‘prometido’. Tal realidad se marca en lo discursivo ya que las canciones abandonan lo musical para ‘decirse hablando’.

La actualidad, 1935, de los personajes los presenta sin ilusiones, carentes de sueños y con la imperiosa necesidad de atarse al pasado. Éste es traído a partir de enunciaciones del recuerdo; es por ellas que los personajes, una y otra vez, pueden ‘transformar’ la realidad que les ha tocado vivir. El uso del condicional impone la idea de una repetición del acontecimiento de modo que el personaje está atrapado en él, pero, también, señala un modo de ‘deseo’. La palabra es ahora la que remarca lo deseado.

Dice Nadia:

Pero qué lindo *sería* un tango auténtico... (el subrayado es nuestro.
Puig, 212)

Y también:

Querías mucho a tu país. (Puig, 213)

En lo discursivo, la acción se adelanta a Colombia: "...Después de Paría tengo una tournée. Caracas, Bogotá, Medellín, y después las islas del Caribe." (Puig, 214) anticipando el final conocido. Del mismo modo se refuerza la poética señalada al comienzo, la fuerza del tango que persiste como signo de la carencia:

Nadia: Allá tendrá que ser una rumba.

Carlos: Pero no conozco ninguna.

Nadia: Inventate una.

Carlos: Imposible. Yo sé componer tangos solamente... (Puig, 214)

Inmediatamente después de su muerte, Carlos Gardel aparece en escena cantando; esta canción es un rápido racconto de su vida con Nadia. Tal situación dramática posibilita que él (y la situación misma) se reconozcan como un recuerdo "que siempre volverá, jamás se apagará" (Puig, 218). Reconocida esta noción de retorno en la canción, el texto vuelve sobre el comienzo: otra vez aparecen las prostitutas, íconos de 1915. En esa situación 'presente' donde el paso del tiempo se niega a partir de los signos dramáticos que se escenifican –deixis reconocibles por el vestuario de las mujeres y la contundencia de la figura de Gardel–, se crea, se ficcionaliza, un nuevo tiempo y espacio dramáticos. Los parlamentos de los personajes se construyen en pasado, es por éste que las acciones empiezan a ordenarse como eran deseadas:

Pero el recuerdo de él no va a ser triste (...)

Porque él tenía ojos sólo para las cosas buenas, las otras no las veía... (Puig, 221)

Y allí, en el pasado es donde decide estar Nadia. Anulada en el presente donde ha perdido toda posibilidad de decir porque ese 'alter ego' con quien creaba sus tangos ha desaparecido, queda anulado, también, el futuro. Pensemos que el destino de ese viaje era las islas del Caribe como el espacio 'ideal', ése, donde la vida es posible: el lugar de los sueños. Sin Carlos, sin aquél que le ofrece la poética para su voz, Nadia es nadie; sin voz no hay, tampoco, lugar que ocupar ni sueños para soñar.

Conclusiones.

En estas tres piezas, *Amor del bueno*, *Muy señor mío* y *Gardel, uma lembrança*, Manuel Puig reconstruye su estilo particular a partir de un estilo poético: la comedia musical. Y donde la música se obstina por instalar una nueva realidad, la de los sueños.

Los personajes de estas piezas son seres marginales que viven una vida donde los sueños parecen pertenecer a otros, vida a la que ellos se asoman, espían, en la impostura que se permiten cuando 'representan' (cantan, dicen) las canciones que evocan esa vida deseada. Así, ellos, carentes de lo que se dice en las canciones, se disfrazan y se asumen en roles ficticios a partir de los cuales pueden completar los vacíos. Sin embargo, tales construcciones son sólo eso, y la vida recreada se manifiesta inverosímil sobre la contundencia de la otra vida, la real. Así queda puesto en evidencia, el juego de ficcionalización

propuesto por Puig, en el que la música contribuye a fortalecer la noción de ‘irrealidad’ presente siempre en el otro lado del espejo del drama.

La música como elemento estético, ese modo de ver y explicar la relación del hombre con el mundo, manifiesta la lectura del desvío. Desvío que conduce a la elección de expresiones desde las cuales se pueda hacer visible –decible- lo que no era posible.

Notas

¹ Los manuscritos de esta pieza son de 1974.

² Es decir que se señala la historia que subyace en lo dramático, ésa que se está contando a partir de la representación.

³ Ver Sarlo, p. 146.

⁴ Aquí se rescata más que la expresión, dictio, lo *expresable*; es decir aquello que “...es percibido, no por el oído, sino por el espíritu, y que el espíritu retiene en sí mismo...” (Todorov, 42)

⁵ Sarlo dice que “...el gran tema femenino (...) es el amor y las barreras sociales...” (p. 122).

⁶ La escritura de Puig en otros idiomas expresa esa necesidad de jugar con la idea de buscar las formas exactas de la realidad y el ser, se vincula con la fuerza que impera en el autor por anular la hegemonía de un discurso machista (y macho) y presenta la variabilidad, la inestabilidad o vacilación presupuesta en las ambigüedades que en toda traducción opera.

⁷ Recordemos que Barthes hace una diferencia entre ‘representación’ como “... una figura inflada, cargada de múltiples sentidos pero donde está ausente el sentido del deseo: un espacio de justificaciones (realidad, moral, verosimilitud, etc). La ‘figuración’, en cambio es “... el modo de aparición del cuerpo erótico...” (Barthes, 71, 72). Es decir, donde el sentido se busca más allá de los fetiches e íconos convencionalmente aceptados y se reconocen las figuras.

⁸ La música introduce en el nivel retórico una ornamentación, causante de la ficcionalización, inverosimilitud de las acciones reales; la música, por lo tanto, motiva un desvío en el discurso mimético señalado tradicionalmente en el género dramático. Todorov, cita a Cicerón y explica que “...la ornamentación retórica cambia el sexo del discurso...” (Todorov, 92). Tal afirmación valida la lectura propuesta para estas tres piezas dramáticas –y refuerza la noción de ficcionalización (como ornamento) visto en los otros textos de Puig- ya que por las imposturas actanciales y discursivas podemos reconocer otra voz, antes silenciada, en los textos. Las obras se abren y permiten que lo callado se haga público –se represente- porque se ha invertido “el sexo del discurso”, se ha validado lo que antes estaba condenado a la marginación. Nuestra propuesta pretende reconocer un discurso femenino como el constituyente de la realidad en los textos de Puig. Tal discurso se ‘desvía’ de la palabra ‘masculina’ porque ‘ornamenta’ con otros signos. Es así que lo ‘expresable’ (aquello que formaba parte del espíritu) se hace ‘dictio’.

⁹ Me refiero al universo emocional, psicológico que evidencia el tango, no sólo como canción sino como concepción estética. Ver Mafud.

¹⁰ Ver Todorov, p. 34.

Obras consultadas

Barthes, Roland: *El placer del texto*. México, Siglo XXI, 1984.

Mafud, Julio: *Sociología del tango*. Buenos Aires, Americallé, 1966.

Puig, Manuel: *Triste golondrina macho, Amor del bueno, Muy señor mío*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Puig, Manuel: *La tajada, Gardel, una lembrança*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Norma, 2004.

Todorov, Tzvetan: *Teorías del símbolo*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991.