



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Manuel Puig: La invención de una literatura menor.

Micropolíticas literarias y conflictos culturales

Autor:

Giordano, Alberto

Tutor:

Gramuglio, María Teresa

1998

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 7-4-8

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 35575	MESA
- 4 NOV 1998	
Agr.	ENTRADAS

**MANUEL PUIG: LA INVENCION DE UNA
LITERATURA MENOR**

Micropolíticas literarias y conflictos culturales

(Tesis de Doctorado)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIO DE BIBLIOTECAS

DOCTORANDO: ALBERTO GIORDANO

DIRECTORA: MARÍA TERESA GRAMUGLIO

Fecha de entrega: 4 de noviembre de 1998

Indice

Introducción ...3

Capítulo 1: Diversidad y diferencia

- I. Una literatura que no se parece a ninguna ...15
- II. La serie Arlt - Cortázar - Puig ...21

Capítulo 2: Los comienzos de una literatura menor

- I. El accidente de las treinta páginas de banalidades ...33
- II. Devenir menor ...40
- III. La narración de voces ...50

Capítulo 3: Micropolíticas literarias y conflictos culturales

- I. Cultura letrada / cultura popular ...63
- II. Diferencia y contextualización ...72
- III. La *cultura pop* como horizonte ...76
- IV. Del *kitsch* al *camp* ...84
- V. Mas allá (y más acá) del *camp* ...95
- VI. El "misterio" de nuestro mal gusto ...103
- VII. El devenir menor de la literatura *camp* ...112

Capítulo 4: Una relectura de *Boquitas pintadas*

- I. Usos *representativos* y usos *intensivos* de la cultura popular. De *La tía Julia y el escribidor* a *Boquitas pintadas* ...119
- II. La lógica del recurso a la parodia: negatividad e inversión ...125

- III. Los límites del recurso a la parodia: simplificaciones y errores ...131
- IV. La estética *camp* como horizonte ...144
- V. Más acá del *camp*: fascinación e *inactualidad* ...150
- VI. Los usos anómalos del imaginario sentimental: exceso e invención ...154

Capítulo 5: Lo común y lo extraño

- I. Políticas del lugar común ...168
- II. Toto o cómo resistir a los poderes de la nominación ...182
- III. El acontecimiento del *tono* ...192
- IV. Toto o las dos versiones de lo imaginario ...206

Capítulo 6: La conversación infinita

- I. Ser en conversación ...223
- II. La ironía del Otro ...232
- III. Historias de vida ...242
- IV. Entre mujeres solas I ...252
- V. Entre mujeres solas II ...262

Capítulo 7: Una relectura de *The Buenos Aires Affair*

- I. Texto y contexto ...274
- II. La autorreflexividad y los fantasmas de la crítica ...288
- III. A modo de conclusión ...303

Bibliografía

- I. Bibliografía de Manuel Puig ...307
- II. Entrevistas a Manuel Puig ...307
- III. Bibliografía sobre Manuel Puig ...308
- IV. Bibliografía general ...314

Introducción

En este trabajo sobre la literatura de Manuel Puig nos ocupamos exclusivamente de sus tres primeras novelas. Aunque gran parte de los problemas que definimos en su lectura conciernen al conjunto de la obra narrativa de este autor, nos hemos limitado a (sería más justo decir, nos hemos concentrado en) apreciar lo que ocurre en y entre *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*. Las razones de este recorte no se encuentran en la adopción de un determinado criterio de segmentación, que estas páginas introductorias deberían explicitar, ya que en ningún momento nos propusimos segmentar la obra de Puig, establecer "ciclos" o subconjuntos narrativos eventualmente articulables en una instancia mayor. Más que como una parte de un todo homogéneo, que se individualizaría por ciertos rasgos técnicos y temáticos, esas tres novelas aparecen en nuestro trabajo como un territorio literario singular, recorrido y tensionado por fuerzas heterogéneas, fuerzas culturales, estéticas y políticas que actúan unas sobre otras determinando, por ese juego múltiple de acciones y reacciones, problemas de lectura singulares. En todo caso, si al término de nuestro trabajo queda establecido un "ciclo" de la obra de Puig que comprende sus tres primeras novelas, su unidad no está dada meramente por la presencia de constantes temáticas o técnicas, sino por la posibilidad de remitir lo que ocurre en y entre esas novelas a determinados juegos de fuerzas.

Existe un cierto consenso entre los críticos que se han ocupado de Puig en caracterizar su cuarta novela, *El beso de la mujer araña*, como una suerte de "vuelta de

tuerca" dentro de su obra narrativa, como un momento de recomienzo, de apertura de nuevos recorridos. Por una parte, se reconoce que a partir de *El beso* las novelas de Puig presentan una estructura más simple, más despojada que la de las novelas anteriores, debido a que el diálogo, que hasta ese momento funcionaba como un recurso entre otros, se convierte en el procedimiento dominante. Por otra parte, se señala un desplazamiento en los intereses de Puig (fundamentalmente en sus intereses políticos) que, desde *El beso* en adelante, lo lleva a instalar sus historias narradas en la actualidad. "Si en las dos primeras novelas --afirma Echavarren-- (...) predomina la reconstrucción nostálgica y en la tercera (...) los conflictos del pasado desembocan en un hoy incierto, en [*El beso de la mujer araña*] el escenario es la Argentina de 1974, un estricto presente que se abre al futuro. Si las primeras novelas pueden leerse como un adiós al pasado, *El beso* [lo mismo que las dos siguientes: *Pubis angelical* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas...*] toca en la llaga de los conflictos actuales" (1978, 66). Apreciada desde la certidumbre de que después de ella se produjo un cambio, *The Buenos Aires Affair*, la novela que cierra el "primer ciclo" de la narrativa de Puig, es considerada una suerte de momento de transición en el que se anuncia algo de lo nuevo que *El beso* traerá: un "toque de timón" --según García Ramos (1990, 27)-- a un rumbo que va a desembocar en una "obra mayor".

Nuestro trabajo parte del reconocimiento de que con *El beso de la mujer araña* la literatura de Puig cambia. Pero ese hallazgo crítico no sólo significa un punto de partida y no una conclusión para nuestras argumentaciones, sino que además nos interesa menos por lo que afirma que por lo que entredice (los interrogantes que deja sin responder) e incluso por lo que disimula. ¿Cuáles fueron las razones del cambio que se produjo en la obra de Puig con la escritura de *El beso de la mujer araña*? Además de referirlo a un desplazamiento en los intereses políticos de su autor, una instancia --por demasiado

exterior-- inevitablemente equívoca, ¿no es posible encontrar razones de ese cambio en la obra misma, en sus búsquedas inmanentes y en las tensiones entre esas búsquedas y los contextos culturales que las determinan? ¿No es posible pensar que antes de que se manifestase en ella una voluntad de cambio, la obra de Puig pudo experimentar cierto agotamiento? Y en caso de que esto fuese así, ¿agotamiento de qué fuerzas? El énfasis puesto en el cambio ¿no produce un efecto de homogeneización sobre las tres primeras novelas de Puig, no las vuelve demasiado semejantes entre sí por su diferencia con *El beso*? Y en cuanto a *The Buenos Aires Affair*, ¿no es demasiado simple caracterizarla como novela de transición?, ¿no quedan de esa forma fuera de análisis algunos aspectos decisivos de su construcción y del diálogo que entabla con las novelas anteriores? Estas preguntas, en torno a las cuales se distribuyen complejas series de problemas críticos, pueden ser enunciadas desde la afirmación de un concepto de *obra* literaria que no se limita a la evidencia del conjunto de libros atribuidos a un mismo autor. Desde la perspectiva de ese concepto --que debemos, fundamentalmente, a las teorizaciones de Maurice Blanchot¹--, la obra es pensada como una búsqueda insistente, que atraviesa y excede los libros (cada uno tanto como el conjunto), una búsqueda en la que se ponen en juego, simultáneamente, una afirmación irreductible y la atribución de valores establecidos.

Como toda obra literaria, la de Puig es esencialmente (no única ni manifestamente) búsqueda de sí misma: búsqueda, no de su identidad, sino de su poder de diferenciación. En este sentido --cuyas manifestaciones perseguimos en este trabajo sobre la superficie discursiva de *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*--, la obra de Puig comienza cada vez que, desprendiéndose de las identificaciones que le imponen desde fuera determinados puntos de vista (estéticos o ideológicos, culturales o

¹ Cfr. Blanchot 1992.

políticos), se convierte en una interrogación por su diferencia: por su poder de afirmarse como diferente y de afirmar la diferencia de los universos que experimenta. Diferencia quiere decir en este contexto *irreductibilidad*: suspensión de los criterios de valoración establecidos por la afirmación de *algo* radicalmente nuevo, que se sustrae a la imposición de un sentido (de un valor) dado y que, porque no puede ser reconocido, se experimenta como ocasión de goce en la lectura.

Sabemos cuales son los universos discursivos que recorren las búsquedas de Puig en sus tres primeras novelas (las trivialidades culturales y las miserias morales que individualizan a la clase media) y cuales son los procedimientos literarios en los que se realizan (y se disimulan) esas búsquedas (fundamentalmente, los de la novela experimental). Lo que queda por saber, lo que hemos intentado circunscribir o al menos señalar en este trabajo es por dónde pasan en cada uno de esos dominios las diferencias que hace aparecer la literatura de Puig cuando se transforma en una interrogación por sí misma, por lo que puede a partir del encuentro de esos universos culturales heterogéneos. Decimos *a partir del encuentro*, para dejar en claro desde un principio que las experiencias literarias de Puig con la cultura popular y el mal gusto no están situadas (orientadas y justificadas) desde el punto de vista de alguno de los dominios en juego (la llamada "cultura letrada" o las llamadas "subculturas"), sino que se despliegan a partir del acontecimiento de una aproximación anómala, cuando ocurre algo *entre* esos dos dominios que, poniéndolos en contacto, los transforma. A este acontecimiento con el que la obra de Puig comienza cada vez (cada vez que un lector participa de su afirmación, de la afirmación de su diferencia) lo denominamos *fascinación por el mal gusto*.

¿Qué puede la literatura de Puig buscándose a sí misma a través de tres novelas?

Para formular e intentar responder esta pregunta operamos con una distinción --propuesta

por Roland Barthes-- entre los poderes de la literatura como *institución* y como *acto*². Según Barthes (1983, 169), la literatura es simultáneamente una institución cultural que puede ser objeto de una comprensión sociológica y un acto que no se puede "limitar ni por un *por qué*, ni por un *hacia qué*", "un conjunto de prácticas y valores situados en una sociedad determinada" (Barthes 1976, 14) y un "acto absolutamente intransitivo", carente de causa y de fin, privado de toda sanción. Desde el punto de vista de la institución, la literatura, en tanto práctica cultural específica, puede participar en distintos debates que agitan la vida de una sociedad, puede intervenir en ellos representando una de las posiciones en conflicto o bien manifestando su existencia (que acaso --para determinados intereses-- se preferiría que permanezca inadvertida). Desde el punto de vista del acto (punto de vista radicalmente heterogéneo porque piensa lo que ella puede a partir --y no a pesar-- de su inutilidad), la literatura aparece "más allá y al lado" (Barthes 1982, 27) de los conflictos en los que se oponen valoraciones establecidas, debilitando o suspendiendo las fuerzas de sujeción que animan a los valores. Desde el punto de vista de la institución, la literatura ejerce, como cualquier otro discurso, poder de sujeción: llama a adherir a determinados valores y no a otros. Desde el punto de vista del acto (de lo que en ella excede, a fuerza de intransitividad, su efectucción institucional), la literatura interroga las morales en conflicto, las sacude, las inquieta nada más que por afirmarse como una experiencia de lo diferente.

En los debates sobre el valor (estético e ideológico) de los usos letrados de la cultura popular y, más específicamente, de los usos de formas "subculturales" identificadas como de mal gusto; en esos debates contemporáneos a la aparición y la circulación de la literatura de Puig en los que se confrontan los puntos de vista de la modernidad y de la posmodernidad, encontramos el contexto que nos permite determinar institucionalmente sus

² Para un desarrollo de esta distinción, ver Giordano 1995, 36 y ss.

búsquedas y, al mismo tiempo, apreciar sus políticas de suspensión y desplazamiento de los valores establecidos. En relación con esos debates, dentro de los cuales se individualizan (en conflicto unos con otros) los puntos de vista del arte de vanguardia, del *pop-art* y de la sensibilidad *camp*, la literatura de Puig define sus políticas institucionales: políticas que obedecen al imperativo de identificar las propias experiencias con lo popular y el mal gusto según los valores de estos puntos de vista. En la resistencia a dejarse individualizar conforme a esos parámetros generales (para los que una experiencia vale por lo que representa y no por lo que inventa) se definen las políticas del acto literario en Puig, acto singular determinado por la indeterminación³ de un vínculo demasiado intenso (como para ser apropiado para un debate) con lo "misterioso" e "irresistible"⁴ del mal gusto.

Para evaluar los alcances de las políticas literarias de las tres primeras novelas de Puig a propósito de sus usos de lo popular y del mal gusto (sobre todo para experimentar en la lectura cómo esas novelas ejercen su máxima potencia de creación sustrayéndose de los debates culturales que condicionan su aparición y su circulación), recurrimos al concepto de *literatura menor* elaborado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. De este concepto nos interesa, fundamentalmente, que designa un movimiento (un *devenir*) y no una identidad, y que piensa ese movimiento como *inmediatamente* político (Deleuze-Guattari 1978, 29). La literatura menor no es política porque represente un punto de vista marginal o subalterno en conflicto con otro dominante, sino porque socava las bases representativas (en las que se efectúan las valoraciones morales, tanto las dominantes como las dominadas) de los discursos que atraviesa, porque les sustrae a las constantes discursivas (que sirven

³ La literatura --escribe Blanchot-- "es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación..." (1992, 81).

⁴ Los términos entrecomillados, sobre los que nos detendremos en el final del Capítulo 3 de este trabajo, pertenecen al propio Puig.

a la expresión de valores establecidos) la unidad y la estabilidad que las constituyen. Trabajando sobre las tensiones internas de las lenguas y las culturas, haciendo un uso *intensivo* de los enunciados por el que estos tienden hacia sus límites representativos, la literatura menor se instaura como un ejercicio de indisciplina discursiva, de "disidencia" generalizada⁵.

Si por sus efectuaciones institucionales las búsquedas literarias de Puig participan de las *macropolíticas* en las que se enfrentan lo letrado y lo popular como dos estados de cultura jerárquicamente opuestos (identificado uno como Mayoritario y el otro como de minorías) pero igualmente homogéneos y constantes, las fuerzas del acto le imprimen a esas búsquedas una intensidad excesiva que las lleva a desprenderse de sus adhesiones institucionales y a definir *micropolíticas minoritarias*. Estas micropolíticas de lo menor, que se ejercen en los usos *anómalos* de los estereotipos subculturales⁶, hacen perder simultáneamente a lo Mayor y a las minorías sus fundamentos, su unidad y su estabilidad, porque los hacen pasar por una zona de "indiscernibilidad" (por donde pasa la afirmación de la diferencia de la literatura de Puig) que abren *entre* ellos, una zona de encuentro en la que se debilitan las relaciones de poder instituidas y aparecen otros modos (incierto) de relación. Fundadas en la inestabilidad de la fascinación por el mal gusto, las micropolíticas de las novelas de Puig se sustraen al juego simple de la reivindicación o la crítica de las subculturas toda vez que usan sus lugares comunes con una intensidad tal como para descubrir (inventar) en ellos puntos de vista que renuevan nuestras relaciones el mundo de

⁵ Las políticas de la "indisciplina" o de la "disidencia" (cfr. Morey 1990) son formas de pensar y de vivir que se desvían de un punto de vista disciplinado, que vuelven a poner en proceso --en cuestión-- lo que se pretendía incuestionable y adquirido definitivamente.

⁶ Usos intensivos que exceden, al mismo tiempo, los usos convencionales (propios de las minorías culturales) de esos estereotipos y las distintas formas de apropiación que se realizan de ellos desde un punto de vista Mayor (parodía, estilización o ironía).

las cursilerías, del sobresentimentalismo, de las pretensiones kitschs).

Esta forma de plantear los problemas de la literatura y el poder (de lo que la literatura puede y de sus modos de resistencia al poder que ejercen los discursos que la rodean) sirve a nuestro trabajo como una perspectiva teórica que sitúa la aproximación crítica al acontecimiento de la diferencia de la literatura de Puig⁷ y permite enunciar, desde esa proximidad, algunas conjeturas sobre lo que pudo haber ocurrido en un determinado momento (en el que la tensión entre las fuerzas del acto y las de la efectución institucional se definía de un modo hasta entonces inédito) para que esta literatura tuviese que cambiar. En lugar de limitarnos a reconocer en *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair* tres novelas sucesivas, ligadas por recurrencias o modificaciones técnicas y temáticas, las leemos también como *momentos diferenciados en el interior de una búsqueda singular*, momentos que, de acuerdo con el sentido en que se realiza esa búsqueda (la insistencia de lo menor como principio de diferenciación), la impulsan o la detienen, momentos de invención y momentos de clausura.

En *La traición de Rita Hayworth*, desprendiéndose de las exigencias contextuales, de los mandatos institucionales (menos por astucia que por ignorancia), Puig inventa una forma literaria menor (*la narración de voces triviales en conversación*) que supone, por una parte, una micropolítica de desterritorialización de la Literatura, de puesta en "variación continua" (Deleuze-Guattari 1988, 102) de los conceptos que la identifican culturalmente desde un punto de vista Mayor, y, por otra, una micropolítica de experimentación de potencias y valores anómalos de los estereotipos que los abre a intensidades inauditas. En

⁷ Aproximación al acontecimiento de la diferencia quiere decir aquí: participación en (y no sólo representación de) ese acontecimiento por la lectura. La diferencia de la obra se afirma cuando el trabajo crítico pierde alguna de sus certidumbres y se transforma en una interrogación sobre lo que puede al ser interpelado por esa diferencia.

Boquitas pintadas, en un diálogo esta vez más consistente --y más calculado-- con las expectativas del contexto (del campo cultural de la época), las búsquedas de Puig inventan nuevas formas de cuestionar la institución literaria desde su interior a partir del descubrimiento de nuevas formas de experimentación con las diferencias de fuerzas semánticas que recorren los estereotipos de la literatura trivial y de la llamada "cultura del sentimiento". En *The Buenos Aires Affair*, después del éxito de público y en parte de crítica de la novela anterior y, en consecuencia, de la reubicación de Puig dentro del campo de disputas por la legitimidad cultural, sus búsquedas aparecen animadas menos por una voluntad de experimentación de lo nuevo que por una necesidad de responder a lo existente (las expectativas --favorables y desfavorables-- creadas en torno al valor de su literatura). Sometidas a una macropolítica de fortalecimiento de la propia identidad institucional, las búsquedas de lo menor reaccionan contra sí mismas: se transforman en objeto de reflexión y, en consecuencia, se niegan. La estrategia de autorreflexividad que domina la composición de *The Buenos Aires Affair* limita la afirmación del poder de lo diferente: la literatura de Puig deja de inventar formas menores de existencia literaria para mostrar qué es (no qué puede, sino cuánto vale en términos generales) una literatura despreciada desde el punto de vista Mayor. Se pasa de lo menor como *devenir*, como experimentación de lo anómalo y desterritorialización de lo establecido, a lo menor como una clase de *objeto* literario al que corresponden conceptos y valores estables (estabilizados en el juego de los debates culturales, de las disputas por la legitimidad y el prestigio). Entre las dos primeras novelas de Puig y la tercera, desde la perspectiva de lo que llamamos búsquedas de lo menor, se produce un debilitamiento de las fuerzas de experimentación (por el fortalecimiento de las de representación) que determina la clausura de esas búsquedas. Para poder responder en los términos en los que se sentía interpelada por el contexto, la literatura de Puig tuvo que

dejar de interrogarse, tuvo que separarse de su poder diferenciación para entrar de lleno en los juegos de las identificaciones.

Desde la perspectiva abierta por las conjeturas que enunciarnos en este trabajo, *El beso de la mujer araña* significa no sólo un momento de cambio dentro de la obra narrativa de Puig, sino, a un nivel menos perceptible, un momento de recomienzo, de reagrupamiento de las fuerzas que impulsan la escritura en el sentido de lo nuevo⁸. Después de "su novela más experimental" (Speranza 1994, 3), de la novela en la que exhibió su competencia en el uso de más (y más complejos) procedimientos narrativos, las búsquedas de Puig reencontraron el camino de la experimentación a partir del despojamiento técnico. Para poder continuar interrogándose por lo que puede la narración de voces triviales en conversación, Puig no necesitó recurrir en *El beso de la mujer araña* más que al diálogo. Seguramente la decisión de limitarse en el ejercicio de las destrezas técnicas no fue más que el correlato de una voluntad secreta de desoír las interpelaciones del contexto (la exigencia de justificarse, de responder por el propio valor) gracias a la cual pudo interrogar también las consignas morales que rodeaban su literatura.

Nuestro trabajo se detiene antes del recomienzo, en ese momento tal vez único dentro de la literatura de Puig en el que los poderes de la institución dominan y debilitan las potencias del acto y en el que, por haber quedado todos los caminos bloqueados, se anuncia la necesidad de recomenzar: de abandonar la vía muerta de las identificaciones (de la demanda de reconocimiento) para volver a buscar lo mismo (que todavía no se sabe qué es) en el mismo (todavía no hallado) lugar. Hasta ese momento, en el que la literatura de Puig parece haberse encontrado y, aturdida por la certidumbre de sí, deja de buscarse y se

⁸ Lo nuevo que se descubre menos por voluntad de ruptura que por insistencia en la búsqueda, en la interrogación.

autorrepresenta, llegamos siguiendo la afirmación de su diferencia. En el camino intentamos sortear o cuestionar todas aquellas representaciones que debilitan nuestra propia búsqueda, que bloquean la aparición de las preguntas que el encuentro con la literatura de Puig (la fascinación de su presencia extraña) nos provoca. No sólo las representaciones de sí construidas por esa misma literatura, sino fundamentalmente las que, durante tres décadas de frecuentación, construyeron las lecturas críticas.

No sólo por voluntad de confrontación, por el deseo de entrar en debate, sino también, y deseáramos que con más fuerza, por fidelidad a nuestra ética de lectores de la diferencia⁹, acostumbramos redoblar nuestras afirmaciones con una digresión polémica referida a lo que otros, desde otra perspectiva, leyeron en esos lugares donde ahora esperamos y propiciamos la aparición de un sentido nuevo. Cualquier afirmación general (y el hecho de que haya sido enunciada vuelve general a cualquier afirmación) significa una barrera que hay que sortear para que el encuentro entre la singularidad de la literatura de Puig y nuestra singularidad de lectores ocurra. Si, como se ha dicho, los críticos solemos escribir pensando, antes que en la literatura o en los lectores, en otros críticos, tal vez se pueda apreciar en este aparente ensimismamiento una de las manifestaciones más interesantes de la voluntad de apertura de la crítica, de su voluntad de ponerse permanentemente en cuestión, de --por paradójico que parezca-- no cerrarse sobre sí. Como las de la literatura --aunque según otras exigencias y por otros medios--, las búsquedas de la crítica comienzan por la búsqueda de sí misma, por la interrogación sobre lo que puede (leer donde ya se ha leído) y sobre sus modos de resistir al poder (de los códigos que determinan lo legible).

⁹ La ética de lo que en distintos momentos de este trabajo llamamos *el lector conveniente*.

Capítulo 1

DIVERSIDAD Y DIFERENCIA.

I. Una literatura que no se parece a ninguna

Todo comienzo supone, para quienes se sienten concernidos por lo que comienza, una tensión entre las fuerzas desconocidas de lo nuevo y las fuerzas que garantizan la adaptación a lo familiar. Para los críticos literarios llamados a asistir a la aparición de una obra o, lo que es casi lo mismo, a su reaparición en las sucesivas lecturas históricas, esta tensión propia de los comienzos suele resolverse, contra la invención, a favor de lo conocido. Como si la presencia de lo nuevo resultase, en el límite, intolerable, los críticos solemos ocuparnos, antes que de afirmar lo irrepetible de la aparición de una obra, de descubrir sus semejanzas con otras ya existentes para reconocer parentescos y establecer filiaciones. Por eso la potencia literaria de una obra, su potencia de diferenciación, de afirmación de lo diferente, se manifiesta, entre otros modos, por la resistencia que opone a las tentativas de identificación que sufre de parte de las lecturas críticas. Cuanto más logra imponer su diversidad, su diferencia respecto de otras formas de hacer literatura reconocibles, mejor se preserva la diferencia en sí de una obra, aquello por lo cual se presenta como diversa¹.

Apreciada desde este punto de vista, el de la irreductibilidad de lo nuevo a lo familiar, la obra de Manuel Puig se nos aparece investida de una potencia extrema. Ni los estudios críticos que acompañaron su desarrollo, multiplicándose durante más de dos décadas a un ritmo cada vez mayor, ni los que se multiplican todavía con mayor intensidad en los últimos años, después de la muerte de Puig en 1990, pudieron desplazar esa obra del

¹ Para la distinción, y la forma singular de implicación, entre "la diferencia" (en sí) y "lo diverso", ver Deleuze 1988, 357 y ss.

lugar excéntrico que --inventándolo-- vino a ocupar. Cada perspectiva crítica construyó, según sus propios intereses, una imagen reconocible de la literatura de Puig ("pop", "camp", "moderna", "posmoderna", "polifónica", "desmitificadora", "romántica", "menor"), pero todas esas imágenes, que son los medios a través de los cuales nos familiarizamos con ella, van acompañadas del reconocimiento de la extrañeza de esa literatura respecto de cualquier otra. En 1976, Pere Gimferrer escribió: "De todos los narradores recientes de esta área cultural, Puig es sin duda el que menos parece deber, no ya a la tradición literaria inmediata, sino pura y simplemente a cualquier clase de tradición literaria" (recogido en Gimferrer 1978, 84). Catorce años después, en ocasión de la "Semana de Autor sobre Manuel Puig" organizada en Madrid por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, ante una audiencia integrada mayoritariamente por especialistas en el tema, Gimferrer pudo no sólo repetir, sino también enfatizar los alcances de esa evaluación: "Lo característico de la narrativa de Manuel Puig es su carácter solitario, insular. Su radical originalidad, su diferencia absoluta con toda la literatura que la acompaña. Diríase casi que con toda la literatura" (en García Ramos 1991, 19).

La literatura de Puig parece no deber nada a ninguna tradición literaria. La literatura de Puig es absolutamente diferente de cualquier literatura. Las afirmaciones de Gimferrer --sobre las que volveremos con insistencia en el desarrollo de nuestro trabajo para formular los problemas que suponen-- demuestran su acierto tanto cuando se las retoma, como cuando se esbozan lecturas orientadas en una dirección contraria. Los escasos intentos de encontrarle precursores a Puig, incluso si admitimos la legitimidad de la teoría borgesiana de que cada autor inventa --en una suerte de movimiento de "après-coup"-- sus precursores², nos resultan, por su excesiva generalidad, poco convincentes.

² Sobre la temporalidad paradójica que supone la teoría borgesiana de los precursores, ver

Se puede, como lo propone Lavers (1988, 7-8), vincular la literatura de Puig, en tanto "reinención" del género novela, con la de su inventor, Samuel Richardson, teniendo en cuenta que el modo de representación indirecta que encontramos en *Pamela* (modo que consiste en darle la voz a los personajes para que, a través de una carta, se expongan sin la mediación del narrador) es semejante al que encontramos en *La traición de Rita Hayworth* o en *Boquitas pintadas*. Pero la evidencia de ese vínculo, que planteado de esta forma es el que liga el conjunto de la novela moderna con sus comienzos, no dice nada de la singularidad del arte de narrar voces con el que identificamos a Puig, nada de la particularidad de esas voces, de las tensiones que las recorren, de los conflictos que condicionan su aparición, tal como se presentizan en las novelas de Puig en una carta, un diálogo o un monólogo. En el otro extremo, al que nos conduce una argumentación que busca imponer menos la certidumbre de una filiación que el don de ocurrencia de quien la enuncia, Rodríguez Monegal (1974, 372) nos advierte sobre las semejanzas de las novelas de Puig con las de Wilkie Collins. La presentación de una historia a través del testimonio escrito de los personajes y el tramado de una intriga policial que se sostiene en la multiplicación de los puntos de vista, son para Monegal los procedimientos que se encuentran a la vez en *La dama de blanco* y *La piedra lunar* y en *La traición de Rita Hayworth*. Pero lo que Rodríguez Monegal pasa por alto es que esos mismos procedimientos los podemos encontrar también, y jugando allí un papel decisivo, en las novelas de otros autores que en nada se parecen a Puig: en *Plan de evasión* de Adolfo Bioy Casares, por dar un ejemplo. En todo caso, el encuentro con las novelas de Wilkie Collins no compromete ningún aspecto fundamental de la literatura de Puig ni sirve para revelar el carácter fundamental de algún aspecto que había pasado desapercibido.

La diferencia de su literatura "con toda la literatura", esa diferencia que la remisión a sus improbables precursores ingleses no hace más que subrayar, se impone también con claridad cuando se contextualiza a Puig con referencia a otros autores, de su misma generación o de la precedente, de la llamada "nueva novela latinoamericana". El movimiento que sigue la argumentación en estos casos suele ser el siguiente: después de agrupar a Puig con Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez, entre otros, porque todos se sirven de formas culturales mass-mediáticas y subliterarias para escribir sus novelas, se señala que el uso que hace Puig de esas formas es absolutamente diverso, y en algunos casos opuesto, al de los otros narradores latinoamericanos³. La diversidad tiene que ver fundamentalmente con la naturaleza (porque lo que está en juego no es simplemente una diferencia de grados) de la distancia y la proximidad entre la literatura y lo que está fuera de ella en cada una de las experiencias narrativas agrupadas. Tiene que ver, precisamente, con lo "intransferible de la literatura [de Puig, con] la particularidad de su posición narrativa" (García 1991, 58)⁴.

³ De lo poco consistentes que suelen resultar estos agrupamientos, que comienzan a disgregarse apenas son propuestos, da un testimonio inequívoco el trabajo de Montserrat Ordóñez (1975). Su lectura simultánea de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante y de *La traición de Rita Hayworth*, que parte del reconocimiento de "elementos comunes de importancia" (522) en las dos novelas, se resuelve en un ejercicio ocioso --además de escolar--, ante la evidencia, previa a la lectura, de que "las diferencias entre *Tres tristes tigres* y *La traición de Rita Hayworth* [diferencias que ya están dadas antes de la comparación, que no necesitan de la comparación para establecerse] son mayores que las similitudes" (521).

En el contexto de este reconocimiento de las convergencias y divergencias entre las estrategias narrativas de Puig y las de otros escritores latinoamericanos, merece una atención particularizada la evaluación de las diferencias (fundamentalmente políticas) del uso que hace Puig del género subliterario folletín en *Boquitas pintadas* respecto del que hace Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*. Cfr. infra, capítulo 4.

⁴ En un trabajo inédito (cuyo resumen nos fue referido a través de una comunicación personal), en el que contextualiza las primeras novelas de Puig con referencia a la producción de otros narradores latinoamericanos contemporáneos, Susana Zanetti vincula sus experimentos con la oralidad, el imaginario cinematográfico y las letras de canciones populares con los que realizan José Agustín y Gustavo Sainz con materiales semejantes. También en este caso la semejanza establece las condiciones para el reconocimiento de una diferencia más profunda. Mientras que los narradores

Si la situamos en el interior de la narrativa escrita en Argentina a partir de los años sesenta, un contexto menos amplio pero más significativo (porque es en relación con las experiencias literarias en la misma lengua y que atraviesan conflictos culturales contemporáneos que se definen con precisión los efectos de la aparición de una obra), la "insularidad" de Puig se recorta aún con mayor nitidez. Tal vez el modo más económico y más espectacular de hacer aparecer su diversidad dentro del conjunto de los narradores argentinos que comenzaron a publicar en los 60 y los 70, sea considerar la relación de Puig con Borges, es decir, la absoluta falta de relación entre sus literaturas.

No resulta sencillo, y en algunos casos resulta imposible, pensar las novelas y los relatos de Juan José Saer, de Miguel Briante, de Ricardo Piglia, de Osvaldo Lamborghini, de Luis Gusmán, incluso de Rodolfo Walsh, sin el horizonte de la literatura borgesiana. La crítica se encargó de evaluar, para cada uno de estos autores, los alcances de esa filiación. Pero ninguna lectura --ni siquiera las que se contentan con la enunciación de una ocurrencia-- nos ha permitido imaginar que el encuentro de Puig con Borges pueda resolverse en otro terreno más que el de las anécdotas (el desprecio de Borges por un título como *Boquitas pintadas*, la "pequeña venganza" de Puig⁵). En una nota sobre las primeras novelas de Gusmán, publicada a mediados de la década del 70, Germán García diagnosticó: "Escribir, en Argentina, es pagar cierta deuda con Borges" (1975, 5). Del plagio a la extenuación de los signos borgesianos, pasando por la parodia, la ironía y otros modos menos reconocibles de la apropiación intertextual, las formas de saldar esa deuda con el

mexicanos trabajan con formas actuales de la cultura popular (letras de los *Beatles* o los *Rolling Stone*, por ejemplo) y con temáticas "duras", ligadas a lo marginal y lo excesivo, Puig recicla el mal gusto del pasado (de la "cultura del sentimiento" de las décadas del 30 y el 40) para contar historias triviales de miembros de la clase media, saturadas de convencionalismos.

⁵ Cfr. Puig (1994) y la presentación de Amícola (1994a). Para un comentario sobre la (falta de) relación entre Puig y Borges, ver Goldchluk (1994).

Maestro definieron algunos de los aspectos fundamentales (y en algunos casos el conjunto) de las búsquedas narrativas de los escritores argentinos de las últimas décadas. "Negar a Borges --continuaba García-- sería superarlo, suponiendo que existe algo que pueda llamarse superación en el campo de la literatura." Lo que García parecía no advertir por entonces es que en nuestro campo literario ya había ocurrido un acontecimiento más radical, más efectivo, que la imposible negación de Borges: la afirmación, irresponsable de cualquier deuda, de algo absolutamente diverso a él.

"¿Quién escribe en francés después de Proust, de Flaubert? Nosotros, en cambio, no tenemos esos gigantes, esas sombras tremendas" (Puig, en Corbatta 1983, 609). Ya sea que la tomemos como una manifestación de su ingenuidad, de su "despiste" (¿cómo ignorar el peso tremendo de la sombra borgesiana sobre los escritores argentinos?), o que adivinemos, por el contrario, su astucia detrás del gesto irónico, esta declaración de Puig no deja lugar a dudas de que él pudo (sin advertirlo o jactándose de hacerlo) ignorar a Borges. Esa ignorancia lo preservó de la exigencia --a la que se hicieron sensibles la mayoría de sus pares-- de tener que dialogar con la literatura borgesiana de algún modo para poder definir el propio lugar. Puig no se parece a ningún otro narrador argentino contemporáneo a él, entre otras razones, porque ni sus procedimientos, ni su estilo, ni los conflictos culturales dentro de los que se desplaza y que excede, ni la ética que se afirma en las políticas de su literatura remiten, de alguna forma significativa, a Borges.

II. La serie Arlt - Cortázar - Puig

Sin la intención de encontrar por esa vía un punto de vista que permita confrontarlo con sus contemporáneos, la obra de Puig puede ser situada también en relación con otras tradiciones literarias argentinas para identificar los referentes de su diversidad (y entonces, inevitablemente, reducirla) o para que, en contacto con lo que le es más próximo, esa diversidad se vuelva más sensible. Los esfuerzos más significativos en esta dirección los debemos a José Amícola (1992). Desde los conceptos fundamentales de la estética de la recepción, Amícola propone la hipótesis de una "continuidad escrituraria" (11) entre Arlt, Cortázar y Puig, "continuidad" que piensa en términos, no de influencias directas de uno sobre otro, sino de sucesivas y progresivas ampliaciones del "horizonte de expectativas" del público de lectores producidas, en sus respectivos momentos históricos, por las obras de estos autores⁶. Dentro del encuadre metodológico adoptado, en el que cobran un relieve particular las determinaciones sociales a las que estaban sujetos tanto esos autores como

⁶ En otro contexto crítico que el de Amícola y con un criterio de valoración opuesto (porque se establece bajo el signo de la decadencia y no de la evolución), David Viñas (1969) propuso también la filiación de la literatura de Puig con la de Cortázar. En una suerte de evaluación de conjunto (habría que decir, mejor, de impugnación de conjunto) de los primeros libros publicados por los miembros de la entonces "nueva generación de narradores argentinos", Viñas *dictaminó* la "incidencia" negativa de Cortázar sobre Ricardo Piglia, Néstor Sánchez, Anibal Ford, Germán García y Manuel Puig. "La elusión, omisión o rechazo de la referencia histórica concreta" es, según Viñas, la herencia cortazariana que comparten las narraciones de estos autores. La pertenencia de *La traición de Rita Hayworth* a esta literatura del "repliegue", del "arrinconamiento", del "enclaustramiento", se hace evidente para Viñas por la importancia que cobra en ella la fascinación por las imágenes cinematográficas, esa "elusión del cuerpo" --es decir, de lo "concreto", de lo "real"-- que se produce en el encierro y la penumbra del cine. Poco costaría refutar el *veredicto* de Viñas (y de un modo indirecto lo haremos al referirnos a las dos versiones de lo imaginario en *La traición*), por eso no parece que haya necesidad de hacerlo. Acaso esta referencia sólo valga como un testimonio de los rechazos que la aparición de la obra de Puig provocó en algunos espíritus decididamente morales, y de lo que Néstor Sánchez llamó alguna vez "la irresponsabilidad [crítica] de los escritores comprometidos".

sus lectores (las que corresponden a su extracción "pequeño-burguesa"), la continuidad entre Arlt, Cortázar y Puig se demuestra, según Amícola, por la recurrencia en sus obras de una serie de elementos comunes: la "denuncia de la alienación [social]" (20) como función ideológica acordada a la literatura; la "imitación del discurso oral" (20) y el uso del discurso indirecto libre (38) como estrategia y como procedimiento constructivo; los temas del "noviazgo" (21), de la "denuncia" (26), de la "homosexualidad" (28), de la "emancipación femenina" (34), etcétera. En la línea que va desde el uso que hace Arlt de estos elementos, pasando por el que hace Cortázar, hasta llegar al que hace Puig, se puede reconocer, según Amícola, "un juego de ensanche de perspectivas: de lo que cada público espera y de los límites que cada autor está dispuesto a franquear, a imponerse a sí mismo para confirmar o no las expectativas de un público determinado" (43).

Una crítica rigurosa de la hipótesis de Amícola sobre la continuidad entre Arlt, Cortázar y Puig debería realizarse dentro de los presupuestos teóricos y metodológicos que enmarcan la formulación de esa hipótesis, o, en caso de no compartirlos, ser también una crítica de esos presupuestos. Como no está dentro de nuestras posibilidades teóricas y críticas cumplir con los requisitos que una crítica tal exigiría, nos limitaremos a evaluar las supuestas semejanzas de Puig con Arlt y con Cortázar según criterios ligados a nuestra perspectiva de lectura. Poniendo entre paréntesis cualquier consideración histórica --en el sentido evolutivo del término--, la asociación con Arlt y con Cortázar nos servirá a la vez para remarcar, en la dirección en la que veníamos avanzando, la diversidad de la literatura de Puig y para intentar una aproximación al acontecer de su diferencia.

Una primera distinción, que se nos impone casi como evidente, es la de la literatura de Cortázar respecto de las de Arlt y de Puig, es decir, la diversidad de la literatura de Cortázar respecto de las otras dos, semejantes entre sí. El punto de partida para lo que

comienza como un trabajo comparativo nos lo da el reconocimiento de que, como Arlt y Puig, Cortázar usa, para construir la subjetividad de algunos de sus personajes, fundamentalmente a través de lo que Amícola llama "la imitación del discurso oral", clichés y motivos provenientes de códigos subliterarios y de la cultura popular de reconocido mal gusto. Esta semejanza se resuelve de inmediato en diversidad, si atendemos al sentido que sigue, en las narraciones de estos autores, el uso de eso que estaría fuera de la literatura. A diferencia de las de Arlt y Puig, la política literaria de Cortázar relativa a ese uso supone y reproduce la distinción, necesariamente jerárquica, entre lo que es literatura, en el sentido institucional del término, como un conjunto de valores culturales establecidos, y lo que no lo es. Cortázar hace un uso *representativo* de las formas del mal gusto, es decir, un uso que supone, en primer lugar, que el mal gusto, la vulgaridad de los clichés, están dados como tales, identificados por su valor subcultural, antes de su re-presentación por la literatura, que también está dada ya como tal, como una forma cultural valiosa, antes de esa apropiación. La representación produce un movimiento en el que nada se mueve, en el que todo queda en su lugar, porque los fundamentos que identifican lo dado (como Cultura y como subcultura) permanecen incommovibles. La representación se sostiene en una jerarquía de valores que no hace más que reproducir. La literatura y lo que está fuera de ella se comunican sin que se borre, ni se ponga en cuestión siquiera, el límite que los separa y, en consecuencia, la identidad de cada uno. La literatura, sostenida en los valores de la Cultura, sin poner en juego en ningún momento el valor de esos valores, re-presenta, es decir, vuelve a hacer presentes, las formas del mal gusto que están fuera de ella: le da un espacio al mal gusto para que, como tal, desde el punto de vista de la Cultura, se presente. Desde ese punto de vista, identificada (sometida) por un valor superior a ella, la vulgaridad aparece en la literatura de Cortázar para provocar un gesto de irrisión o de condescendencia. Si el

episodio de la Maga leyendo una novelita de Galdós en *Rayuela* despierta en nosotros una simpatía cómplice, si acompañamos con una sonrisa la lectura, en tantos relatos, de tantas parodias inteligentes del habla coloquial porteña, es porque nos situamos, como lectores, en el mismo terreno prestigioso en el que se sitúa Cortázar: la Literatura. "El cliché, cuando aparece [en la literatura de Cortázar], está marcado con claridad y su función es *sobresalir*. El mal gusto está *afuera* y su estar adentro consiste en marcar su carácter ajeno, distante." (Borinsky 1975, 31) Cortázar hace un uso distanciado de las formas subliterarias y subculturales que supone, y reproduce en su interior, la distancia de la Literatura con esas formas, que preserva la Literatura, por la vía de la apropiación condescendiente o paródica, de una eventual contaminación con lo que está fuera (en otra jerarquía cultural) de ella⁷. En este sentido, se puede hablar de una "escritura moderna" en Cortázar, apelando a una noción tradicional de Barthes (1983), porque su proyecto literario, en el contexto en que aquí lo evaluamos, es decididamente tradicional: problematizar el estatuto de la Literatura, desretorizarla, alivianarla de los signos de la tradición, pero desde su propio punto de vista, sin cuestionar su existencia como institución⁸.

Por lo mismo que se diferencian de la de Cortázar, por hacer un *uso intensivo* y no representativo de los productos subculturales y mass-mediáticos, las literaturas de Arlt y

⁷ Más que con la literatura de Arlt o de Puig, la de Cortázar se emparenta tal vez, por este uso distanciado de lugares comunes de mal gusto, con la de Adolfo Bioy Casares. ¿Cómo no recordar, en este sentido, los lamentos del narrador de "Diario para un cuento" por no poder contar "guardando esa distancia, ese desasimiento que [Bioy Casares] decide poner... entre algunos de sus personajes y el narrador"? (Cortázar 1983, 136).

⁸ En un trabajo reciente sobre los usos de la cultura popular que realiza Cortázar en "Torito" y *Los premios*, Zubieta (1998) sugiere una familiaridad entre estos textos y los de Puig. Los análisis de Zubieta están centrados en el concepto de *apropiación*, que demuestra ser el apropiado para situar las intervenciones de la literatura de Cortázar en "la *jerarquía alto/bajo*" (86) pero que, como veremos en el Capítulo 3 de este trabajo, no nos parece el conveniente para pensar los encuentros de lo popular y lo letrado en las novelas de Puig.

de Puig se aproximan. Como en los capítulos 3 y 4 de este trabajo nos ocuparemos de precisar, a propósito de las primeras novelas de Puig, el sentido de lo que llamamos *uso intensivo* (sus modos de realización y sus efectos micropolíticos), nos limitaremos por el momento a la enunciación de algunas generalidades que nos permitan continuar el movimiento de la argumentación. Las convenciones técnicas y temáticas del folletín, de la novela sentimental, de los films de Hollywood, no son para las literaturas de Arlt y de Puig meros objetos de representación que, gracias a la distancia que se guarda respecto de ellos, se pueden transportar, con fines estéticos e ideológicos, desde su lugar de referencia, la subcultura, hasta los dominios de la Literatura. Del uso que hacen Arlt y Puig de esas convenciones puede decirse, en primer lugar, que es un uso no distanciado⁹, no porque se realiza dentro de sus límites, respondiendo a los criterios de valoración a los que esas convenciones responden, sino porque las atraviesa, activando sus puntos de singularidad, tensionando ciertas diferencias de fuerza adormecidas por el peso de lo convencional. Las literaturas de Arlt y de Puig experimentan la posibilidad de valores radicalmente nuevos, no convencionales, de esas convenciones. *Esta* falta de distancia con los lugares comunes del folletín y de la "cultura sentimental" (que, como se advertirá, no se confunde con la falta de distancia que supone la identificación) es la condición para que en las narraciones de Arlt y de Puig aparezca cierta distancia entre los lugares comunes y ellos mismos, ciertos intersticios por lo que el sentido se fuga --se inventa-- sin una orientación definida. Pero así como no se sitúan simplemente en la subcultura, esas narraciones no se establecen tampoco en la Literatura: someten las convenciones de la institución literaria a un movimiento de

⁹ La aparición de la distancia desde la que se produce en las narraciones de Arlt y de Puig un develamiento de las ideologías ("pequeño-burguesas") que circulan a través de las formas subculturales, esa distancia tantas veces señalada por los críticos, está dominada, según nuestra lectura, por la afirmación irreductible de esta no-distancia.

variación (de pérdida de sus fundamentos) que converge con la experimentación de las potencias no convencionales de lo folletinesco y lo sentimental. Parafraseando a Deleuze y Guattari (1988, 16), podemos decir que en Arlt y en Puig la literatura (en tanto experimentación) asegura la desterritorialización de la subcultura (su devenir-otro), a la vez que se desterritorializa en sí misma (deviene anómala, traza una frontera entre la Cultura y su exterior¹⁰).

Sin considerar la posibilidad de su articulación en una serie que incluiría también a Cortázar, algunos críticos señalaron, marginalmente, el parecido de la literatura de Puig con la de Arlt¹¹. Debido al carácter incidental de esas indicaciones, que no se proponen más que llamar la atención sobre la existencia del parecido, y al peso de las evidencias cronológicas, que imponen situar a Arlt en el lugar de "referencia primera", la relación entre esas dos literaturas quedó formulada por lo general en términos de *semejanza*, es decir, de precedencia de una *sobre* otra (Puig se asemeja a Arlt, "Puig, en cierto sentido, viene a ocupar el lugar de Arlt" (Páez 1995, 10)). Lo que nos interesa aquí --desembarazados ya de la consideración de su diversidad respecto de Cortázar-- no es volver a señalar la existencia (indiscutible, por otra parte) de semejanzas entre esas literaturas, sino esbozar el recorrido del movimiento de *similitud*¹² por el que, desde la afirmación de sus diferencias, estas literaturas se encuentran.

La literatura de Puig y la de Arlt *son semejantes*, según lo establece desde fuera de

¹⁰ Arlt y Puig como escritores *anómalos*: "El Anómalo está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre" (Deleuze-Parnet 1980, 52).

¹¹ Cfr. Páez 1995, 10, 20 (nota 9), 23 y 48 (nota 28); Echavarrén-Giordano 1986, 31 y Pauls 1989, 315, 317-318.

¹² Para la "disociación" de la "similitud" respecto de la "semejanza", ver Foucault (1981, 64 y ss.).

ellas un determinado pensamiento crítico. La literatura de Puig y la de Arlt *devienen similares* por la afirmación *en* ellas de fuerzas cualitativamente convergentes. La convergencia de las fuerzas que animan en cada una el uso intensivo de ciertos lugares comunes produce la similitud entre esas literaturas. Similitud entre dos formas de experimentar las potencias de invención de ciertas convenciones subliterarias; similitud entre dos modos de poner fuera de sí la institución literaria. La semejanza localiza, según un orden de precedencia, de derivación, las literaturas de Arlt y de Puig en una misma serie (en este sentido puede decirse que Puig viene a ocupar el lugar de Arlt). La similitud comunica, por un movimiento "que no posee ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedece a ninguna jerarquía" y que va "de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias" (Foucault 1981, 64), dos series literarias heterogéneas sin desconocer ni reducir su heterogeneidad. Así, vamos de la tensión entre la generalidad de los discursos sociales sobre el amor y la sexualidad y la singularidad de la enunciación de los deseos de Nené en una carta de *Boquitas pintadas*, al estilo exasperadamente nietzscheano con que Balder usa los tópicos de la novela sentimental y del amor pequeño-burgués, para explicarse su fascinación por Irene, en *El amor brujo*. Vamos de la mezcla, en las fantasías de la Sirvienta de *Trescientos millones*, de personajes e intrigas folletinescas con la información geográfica que divulgaba la revista *La Esfera*, esas fantasías movidas por una voluntad de aniquilación, a la voluntad de afirmar su singularidad que entredice Toto, mezclando personajes e intrigas de una comedia musical brillante con fragmentos del discurso escolar, en la composición narrada en el capítulo XIII de *La traición de Rita Hayworth*.

Por lo mismo que se aproximan, las literaturas de Arlt y de Puig divergen. La similitud es un punto de encuentro en el trayecto que cada una de estas literaturas traza

según la afirmación singular que la recorre (la afirmación de su diferencia). A partir de ese punto de encuentro que ellas mismas producen, y sólo a partir de él, se puede apreciar en toda su intensidad la diferencia de cada una de estas literaturas tal como ellas mismas la producen¹³. El uso intensivo en Arlt y en Puig de lugares comunes subliterarios y subculturales aproxima sus literaturas, pero a partir de esa proximidad ellas divergen por la orientación narrativa que sigue ese uso en cada caso.

La creencia anómala en la verdad de ciertos estereotipos folletinescos y sentimentales --una creencia irreductible a las evaluaciones morales en términos de "consolación" o "evasión de la realidad"-- impulsa los personajes de Arlt a la búsqueda de (o precipita su encuentro con) una suerte de *más allá* de cualquier horizonte convencional tal como lo imponen las instituciones y los discursos sociales (la ideología de la clase media). Investidos, por las fuerzas dionisiacas de la creencia, de potencias extrañas a esas instituciones y esos discursos, que ni se someten a su voluntad ni le oponen, simplemente, otra, los estereotipos devienen, para los personajes de Arlt, la ocasión del devenir de la vida: la transformación de la "vida espesa" en "vida fuerte", la aparición de un punto de vista nuevo sobre la vida que transmuta todos sus valores¹⁴. Así, la creencia en las verdades de la "literatura bandoleresca" (Arlt 1979, 17), en su poder de transformación de la vida, insiste

¹³ Similar a este encuentro (que es efecto y ocasión de divergencia) de Arlt con Puig, es el encuentro de Puig con Copi según lo argumenta Aira (1991b). A partir del uso que hace Copi en *La vida es un Tango* del idioma estereotipado del folletín y el cine argentino de los años cuarenta y cincuenta, Aira convoca la literatura de Puig para precisar, en el horizonte de la similitud, diferencias. "Mientras que en Puig hay una historia *verdadera* detrás o debajo del estereotipo, en Copi hay una multiplicidad de historias, todas las cuales se creen por igual a sí mismas. En Copi no se trata nunca de la vertical del sentido sino de la horizontal del funcionamiento. Puig dice: 'el champú usado todos los días te deja el pelo seco, plumoso', y detrás de eso hay un drama sexual, o dos. Copi dice: 'Llevaba una minifalda de piel de víbora y zapatos dorados', y debajo de eso no hay nada porque esa mujer es un travesti que ha dejado atrás el sentido y se expresará en la acción subsiguiente." (68-69)

¹⁴ Para el valor fundamental de la diferencia entre "vida espesa" y "vida fuerte" en la literatura de Arlt, ver Giordano (1993).

en el desarrollo del supuesto aprendizaje social de Astier, como un deseo de aventura que no cesa de no realizarse, hasta su afirmación catastrófica en la gratuidad de la traición al Rengo, ese "suceso extraordinario" que lo pone, de un salto, más allá del bien y del mal¹⁵. Así también, la creencia de Balder en la verdad de las ideas sobre el amor que se hizo leyendo novelas sentimentales, en el poder que tiene el amor de hacernos "franquear los límites del mundo" (Arlt 1980, 22), de embarcarnos en un "viaje a lo desconocido" (Idem, 30), transforman su encuentro con Irene en un "suceso singular" que no cesará de repetirse, como la afirmación de lo nuevo de la vida, entre los avatares de una relación dominada por la vulgaridad y la hipocresía (la "comedia del novio" puesta en escena, para la familia de la novia, por un hombre casado¹⁶).

Los personajes de Puig no creen en un "más allá" de las convenciones. Aunque los acosa la necesidad de un cambio en *sus* vidas, no creen en la posibilidad de una transformación de *la* vida. Sufren, como se sufre el peso de una falta moral, de infelicidad: sufren por ser infelices y, fundamentalmente, por no poder dejar de exhibir esa infelicidad ante los otros. Y cuando intentan o imaginan un cambio en las condiciones de su vivir, sin saber que por ese medio no hacen más que reproducirlas, creen que ese cambio sólo puede realizarse de acuerdo con los mismos valores que los dejan en falta: los del "éxito" social, en cualquiera de sus manifestaciones. A veces imaginan que podrían ser felices --para el juicio de los otros--, si llegasen a encarnar algunos de los estereotipos que en el cine, la radio, el cancionero popular o los folletines se les aparecen como imágenes de la "dicha de

¹⁵ Para una lectura de la traición de Astier como "suceso extraordinario" que transforma la vida, ver Capdevila (1933) y (1996).

¹⁶ Para un desarrollo de las tensiones entre lo extraordinario del suceso amoroso y las miserias de las relaciones sociales en la literatura de Arlt, ver Giordano (1993) y, desde otro punto de vista crítico, Jarkowski (1989).

vivir". Así Choli, en *La traición de Rita Hayworth*, sueña con convertirse en una mujer "interesante", una mujer como ella supone que son, por los personajes que representan, las "stars" de Hollywood o Mecha Ortiz: mujeres "que por un hombre hacen una locura, se complican en un robo, se han hecho ladronas de joyas, de las fronteras, las contrabandistas..." (Puig 1974a, 54), pero en ningún momento se muestra capaz, o simplemente interesada, en cometer algún delito o en embarcarse en alguna aventura por amor: cuando trata de conseguir un hombre --porque toda mujer para ser feliz debe tenerlo-- recurre a los medios más vulgares. Así también Nené, en *Boquitas pintadas*, se aferra al romanticismo de un lugar común que repiten los tangos y las novelas sentimentales: "sólo se quiere una vez", para soñarse como una heroína romántica ligada durante toda su vida, por amor, a un sólo hombre, pero no deja, llegado el momento (el momento de cumplir con el mandato social del matrimonio), de romper su noviazgo, "inconveniente" por más de un motivo, con Juan Carlos, el hombre de su vida, para aceptar casarse con un hombre entre otros, uno que le servirá para quedar a resguardo de la peor injuria: ¡"solterona"!, con el que tendrá una vida matrimonial como otras. Los personajes de Puig no pueden llevar su creencia en los estereotipos sentimentales más allá del sentido moral que los identifica socialmente como fantasías, no pueden creer, contra el peso de la realidad de los imperativos sociales, en su verdad. Por eso cuando intentan de algún modo cambiar sus vidas e indefectiblemente fracasan en el intento, los estereotipos terminan volviéndose contra ellos, como imágenes despiadadas de lo que nunca llegarán a ser, como un testimonio más de su fracaso, para acentuar su infelicidad.

Pero al margen de la insatisfacción que hace necesario (e imposible) el cambio de vida, y sin el horizonte arltiano de un más allá de las convenciones sociales, las narraciones de Puig experimentan, en una forma singular de adhesión a los estereotipos que se muestra

en las voces que son sus personajes, una suerte de *más acá* del sentido, un movimiento de reserva, de resistencia a la efectuación de esas convenciones. A la vez que se resienten porque nunca podrán presentarse ante los otros con el brillo deslumbrante de las imágenes románticas, las voces que narra Puig sostienen, sin ninguna finalidad y sin advertirlo, más acá de los sentidos que abruman sus vidas, una fascinación por esas imágenes irrealizables, un vínculo extraño en el que se revela una modalidad extraña de la creencia.

De esta forma de creer, que se hace sensible no en los actos de un personaje sino en el *tono* de su voz, es decir, en la forma en que se abre, entre esa voz y ella misma, un intervalo de silencio, nos ocuparemos detenidamente en varios capítulos de este trabajo. Valga por el momento su mención para sostener en ella, cumplido el rodeo por sus similitudes con Arlt, la afirmación de la diferencia de la literatura de Puig.

Arlt y Puig usan los lugares comunes contra las fuerzas que dominan su circulación. Los invisten de potencias anómalas que resisten las imposiciones de lo común, de lo convencional. Pero mientras que la literatura de Arlt imagina a partir de ese uso la transformación de lo común en extraordinario, la de Puig imagina lo extraordinario en lo común. La diferencia entre una y otra literatura es la que va de la protagonista de *Trescientos millones* a la Raba de *Boquitas pintadas*. En Arlt, una voluntad rocambolesca de transformación, que llega desde los folletines, empuja la Sirvienta a su aniquilación: se quita su vida porque la vida no puede volverse nueva. En Puig, las sirvientas no se suicidan (por el contrario, progresan). Ni el amor ni el crimen, que no faltan en su vivir, son para la Raba sucesos extraordinarios: ningún suceso podría serlo. Lo único extraordinario (lo que únicamente la literatura de Puig puede hacernos oír) está en su voz, en las huellas imperceptibles del encuentro de su cuerpo con las letras de los tangos que entona, en la radio y en el cine, su "actriz-cantante favorita": Libertad Lamarque.

Capítulo 2

LOS COMIENZOS DE UNA LITERATURA

MENOR

I. El accidente de las treinta páginas de banalidades

Si convenimos en que todo comienzo es retroactivo, que "un comienzo se acepta como comienzo después de haber comenzado" (Said 1985, 76) y que su sentido se define como tal, como el sentido en el que algo comienza, después de que lo que ha comenzado tomó una determinada orientación, podemos afirmar que la singularidad de la literatura de Puig está dada ya en su comienzo, según el relato que de él hizo el propio Puig en numerosas oportunidades y según nuestra lectura de ese relato.

En varias entrevistas y en algunos textos de presentación¹, con la aplicada insistencia de quien construye una imagen por la que se lo habrá de reconocer, Puig contó la historia de su entrada a la literatura. De tan repetida, y por tratarse de una repetición tan intencional, tan calculada, esa historia, referida fundamentalmente a las condiciones y al modo en que se convirtió en escritor, terminó por tener un nombre: "El accidente de las treinta páginas de banalidades" (Puig 1985, 10)².

Después de fracasar tres veces en el intento de escribir un guión cinematográfico en inglés que resultase vendible, con el que pudiese despertar el interés de algún productor; después de escribir, a comienzos de la década del '60, en pleno desprestigio del género, tres "comedias sofisticadas" al estilo de las que se producían en Hollywood en los años treinta, tres "engendros" con los que no buscaba más que "prolongar [sus] horas de espectador

¹ Ver Sosnowski 1973, Corbatta 1983, Ezquerro 1984, Roffé 1985, Ribeiro 1992 y Puig 1985 y 1993 a.

² Una primera versión de este comentario del relato en el que Puig cuenta sus comienzos literarios, puede leerse en nuestro ensayo "Lo que la literatura nos enseña" (Giordano 1992, 62-

infantil", más que "re-crear el momento de la infancia" (Sosnowski 1973, 70-1) en el que se apartaba del mundo para gozar del universo cinematográfico; Puig, siguiendo los consejos de algunos amigos, se decide a probar con el castellano, "su" lengua, y con una historia que le fuese más "próxima". Se proponer escribir un guión sobre los amores adolescentes de un primo, durante su infancia, en su pueblo. Como se trata de un material autobiográfico que no puede apreciar con la "debida" distancia, para aclararse la identidad de los personajes, antes de definir la trama y bosquejar los diálogos, intenta escribir una breve descripción de cada uno. Entonces, enfrentado a "su" realidad en unas condiciones extremas, descubre que "su" lengua, la materna, se le resiste. No sabe cómo describir, no encuentra las palabras apropiadas para esbozar los personajes. Del anonadamiento en el que lo sumergen esas carencias lingüísticas lo rescata de pronto el recuerdo de la voz de una tía, el acontecimiento de unas palabras ajenas que llegan de donde no pueden llegar las palabras útiles para la descripción: de la infancia. Con una claridad sorprendente, Puig recuerda cosas que esa mujer había dicho veinte años atrás mientras lavaba la ropa o cocinaba, "cosas de mujeres", banalidades. Empieza a "registrar" esa voz, con la idea de hacerla aparecer *en off* para introducir una escena, y sobrepasa rápidamente el límite de tres páginas que se había impuesto. Aunque la voz de esa tía (que siempre lo había regañado, la más tonta de todas y que hablaba sin parar) lo devolvía a una realidad que rechazaba, aunque esa voz no tenía más que banalidades para contar, Puig decide seguir adelante, seguir "oyendo" y "transcribiendo" ante la evidencia, que acaba de imponérsele, de que "la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición" (Puig 1985, 10). Cuando puede interrumpir el trabajo, descubre que acaba de escribir una especie de monólogo interior de treinta páginas. Ese descubrimiento no es otro que el del lugar al que lo ha llevado su pasión

de transcriptor que repite su pasión infantil de andar oyendo "entre polleras": la literatura. Puig se da cuenta de que el material que acaba de escribir no es cinematográfico sino literario. Sin proponérselo, y sin advertirlo hasta unos días después de ocurrido, *pasó* del cine a la literatura. Repite el procedimiento con los que hubiesen sido los otros personajes del guión y completa ocho "monólogos" más. "Así --concluye su relato-- comenzó mi primer novela, *La traición de Rita Hayworth*" (Sosnowski 1973, 71)³.

¿Cómo describir los personajes que intervendrán en la trama de un film? La solución a este problema sale al encuentro de Puig desde un lugar diferente a aquel en donde la buscaba y respondiendo a exigencias diferentes a las que él se sabía sometido. En el medio del recorrido --el instante de la transformación al que sólo se llega con retardo, esa instancia vacía que nos permite hablar de la *discontinuidad* radical de lo que acontece⁴-- el problema, ya resuelto, se transformó en otro: ¿cómo narrar una voz para tramar, con la narración de otras voces, una novela? Por el azar de un recuerdo involuntario, la literatura viene al encuentro de Puig. Llega antes de que él pueda reconocerla, antes de que pueda reconocer que está escribiendo una novela y antes de que pueda reconocerse escritor, como la experiencia de una fascinación por las palabras (las que no puede dejar de oír en la voz de la tía, las que no puede dejar de escribir durante treinta páginas) que le imprime al discurso una orientación imprevista e imprevisible (del guión a la narración). Puig cuenta su iniciación en el sentido de un desvío, de un "accidente", no de un desarrollo, como algo que

³ Gracias al trabajo sobre sus manuscritos que realiza un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de la Plata, dirigido por José Amicola, tenemos la posibilidad de leer el monólogo con el que comenzó la literatura de Puig: la narración de la voz de la tía. Ver "Pájaros en la cabeza", en Puig 1996, 233-265.

⁴ No para hacer de la discontinuidad una evidencia que nos ahorre pensar en las causas (múltiples, heterogéneas) de lo acontecido, sino, por el contrario, para desplazar la evidencia de alguna causa simple que obstaculice el pensamiento. "La localización de una discontinuidad no es nunca más que la comprobación de un problema por resolver." (Foucault 1983, 219).

sucede de pronto, inesperadamente, que no es el resultado de un aprendizaje gradual. Su "entrada" a la literatura ocurre sin que él se lo haya propuesto, y no gracias a sus dotes de escritor (a sus destrezas retóricas) sino más bien a pesar de la falta de ellas.

La *imagen de escritor*⁵ que Puig se construye a través del relato de sus comienzos nos habla con elocuencia de sus deseos de presentarse, ante los lectores, ante los críticos y ante sus pares, no sólo como diferente sino también como *atípico*, como *extraño*. "Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine; de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro" (Sosnowski 1973, 73). Puig quiere que se lo reconozca dentro del campo literario como alguien que no pertenece a él, como alguien que "viene de otro lado", desde fuera. Lo nuevo que su entrada trae a la literatura, la singularidad de sus modos narrativos, no es el producto de una reflexión sobre los alcances y los límites de la práctica de escribir en el momento en que él la asume, sino el resultado de un encuentro casual, la resolución fortuita --que ocurrió en el terreno de la literatura sin que él se lo hubiese propuesto-- para una serie de problemas personales (cómo darle, cumplidos los treinta años, un sentido económico y afectivo a su vida para salir del vacío provocado por el fracaso, y la evidencia de su error, del proyecto sostenido desde la adolescencia de hacer una carrera como realizador cinematográfico).

Puig no tenía intenciones de ser escritor hasta que se descubrió haciendo literatura

⁵ Las "imágenes de escritor", formuladas por los propios autores tanto en sus textos literarios como en aquellos textos que les sirven para intervenir, de diversas formas, en el campo cultural (prólogos, entrevistas, notas periodísticas, etcétera), son construcciones en torno a las cuales "se aremolina, generalmente en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad" (Gramuglio 1988, 34). A través de estas imágenes, en forma directa o indirecta, los escritores plantean sus relaciones con la tradición, sus pares, los lectores, la crítica y el mercado.

(y descubrió que la literatura, por ser un arte analítico y no sintético⁶, era el medio más apropiado para el desarrollo de sus intereses temáticos). Del mismo modo, también sin intención, produjo sobre la institución literaria algunos de los efectos críticos con los que, desde *La traición de Rita Hayworth*, se asocia la particularidad y la modernidad de sus novelas: fundamentalmente, la disolución de la función narrador, en tanto función homogénea que centraliza la circulación de los sentidos en el relato, a través del montaje de una dispersión de voces, sujetos de monólogos interiores, de "escrituras enajenadas"⁷ o en conversación, que se enuncian en primera persona sin mediación. "Cuando empecé a escribir mi primer novela, no tenía en absoluto planteado el problema [de la disolución de la figura tradicional del narrador]... Empezando porque no había pensado en hacer una novela, sino un guión... No sabía entonces que estaba coincidiendo con una crisis mundial del narrador." (Corbatta 1983, 614). El salto involuntario del guión a la novela va acompañado, además, por un desplazamiento, también involuntario e inadvertido en principio, del punto de vista temporal que suponen sus valoraciones estéticas: Puig pasa del gesto anacrónico (querer escribir una "sophisticated comedy" a comienzos de los 60) a la afirmación de los valores de la modernidad.

Más perceptible todavía que lo azaroso, que lo accidental del modo en que Puig entra a la literatura resulta, para quien se enfrenta a la imagen de sí que él construye con el relato de ese acontecimiento, la desproporción entre la precariedad de las condiciones de esa entrada y la riqueza de sus efectos. La ausencia, en *La traición de Rita Hayworth*, de

⁶ "El cine exige síntesis y mis temas me exigían otra actitud; me exigían análisis, acumulación de detalles." (Puig 1985, 10).

⁷ "Necesitaba [para seguir escribiendo *La traición*] algo que no fuera el monólogo interior ni la tercera persona. Entonces se me ocurrió --además del diálogo-- la escritura enajenada, es decir, personajes escribiendo, personajes que podían cometer errores escribiendo." (Sosnowski 1973, 72).

un narrador distanciado en tercera persona es, en principio, el resultado, no de una reflexión crítica sobre las limitaciones de esa función, sino de la imposibilidad y del temor a asumirla⁸. "Yo no sabía más que escribir monólogos interiores porque a mí el castellano puro me hacía temblar. A lo único que me animaba era a registrar voces. (...) Estaba olvidado del castellano, no tenía confianza en mi castellano." (Sosnowski 1973, 71); no sabía, en el momento de tener que describir un personaje o de contar su historia, si le correspondía expresarse "en un lenguaje castizo o buscar realmente una voz argentina" (Roffé 1985, 133). Puig se convierte en escritor por la imposibilidad de ser un "escribiente", de hacer un uso transitivo del lenguaje; experimenta de un modo inédito las posibilidades de la narración en primera persona, las tensiones que recorren la enunciación de una voz que conversa o monologa, por la imposibilidad de cumplir con las funciones narrativas básicas: describir una situación o un personaje en forma directa. Su escritura no nace, como la de tantos otros narradores modernos, de un gesto de recelo, de resistencia a los poderes de la comunicación discursiva, sino de un "temblor" provocado por la resistencia de la lengua ("propia", materna) a dejarse usar.

Confrontada con la rigurosa construcción de su primera novela, con la complejidad de sus aciertos técnicos y temáticos, la historia del "accidente de las treinta páginas de banalidades" se le aparece a uno de los estudiosos de Puig como una versión simplificada y sospechosa, deliberadamente "naif" de su entrada a la literatura (Lavers 1988, 2). Es

⁸ Decimos "en principio" porque Puig añade, después de mencionar su incapacidad y su temor, otras razones, más reflexivas, más "inteligentes", para justificar su reticencia al uso de la tercera persona. "No sólo le tenía miedo a la tercera persona sino que no la sentía como un instrumento adecuado para el trabajo que yo quería hacer. A mí me interesaba que sobre todo esos personajes que yo había conocido en mi infancia me entregaran sus secretos, su intimidad. Tenía muchos datos de ellos pero nunca se puede conocer del todo a un personaje, se puede intentar reconstruirlo de algún modo, pero yo no estaba tan seguro de poderlos reconstruir, aunque se me ocurría que escuchándolos hablar o haciéndoles escribir una carta, ellos solos se me iban a revelar. Así fue que terminé la novela, sin tercera persona." (Sosnowski 1973, 72).

cierto que la imagen de Puig como un recién (y casual) llegado a la literatura, sin demasiados recursos lingüísticos y retóricos, impulsado por el recuerdo infantil de la voz de una tía, puede resultar deliberadamente simplista e ingenua, pero sólo si se la aprecia según valores ajenos a la experiencia ética que se realiza en su obra, es decir, si se la aprecia desde el punto de vista general de alguna moral de la literatura⁹ y no de acuerdo con los efectos singulares (de desplazamiento de las valoraciones instituidas, de afirmación de nuevos valores) que produce esa obra. Como no se trata de verificar o de cuestionar la autenticidad biográfica de la historia, sino de evaluar la potencia literaria de la imagen que allí se construye (lo que esa imagen transmite a propósito de la diferencia de la literatura de Puig), el sentido de las determinaciones que entran en juego en el relato del accidente de las treinta páginas debe ser definido desde el punto de vista del acontecimiento que presupone: el acontecimiento del *devenir-escritor* de Puig y del *devenir-menor* de la institución Literatura por la aparición de un modo singular de existencia literaria: la *narración de voces*.

⁹ Tomamos la diferencia moral/ética --con la que venimos operando desde el comienzo de este trabajo-- en su sentido spinoziano, tal como lo reelabora Deleuze: de un lado está la *moral* como forma de los valores trascendentes y del otra la *ética* como tipología de los modos immanentes de existencia; de un lado el Bien y el Mal como valores superiores, más allá del mundo, y del otro lo bueno y lo malo como afecciones que aumentan o disminuyen la fuerza de existir. Mientras que la evaluación (el juicio) moral sólo reconoce diferencias relativas, identificándolas con valores que las trascienden, la interrogación ética experimenta la diferencia en sí de lo existente según las potencias que ejerce o que padece, según lo que es conveniente (bueno) o inconveniente (malo) para la afirmación de lo que puede. Cfr. Deleuze 1975, en particular el capítulo 16 "Visión ética del mundo".

II. Devenir menor

¿Qué es, en principio, lo que resulta tan notable (desde nuestra perspectiva crítica) del modo en que Puig "entra" a la literatura? Que se pueda, con intereses que no son literarios, hacer *algo* que será reconocido luego como literatura. O todavía más: que una cierta experiencia de lo singular de las palabras y de la realidad que ellas nombran, una experiencia literaria, exista con independencia de su sanción institucional como literatura. Nos interesa, en el relato de los comienzos de Puig, la referencia a *algo* que tiene que ver con la literatura pero que está, para quien lo experimenta, más allá o más acá de la literatura porque esa referencia incierta puede conmover algunas de nuestras certidumbres literarias. De lo equívoco de la "entrada" de Puig nos interesa, fundamentalmente, que por ahí, por donde él entra, la literatura "se sale".

La historia puede contarse de este modo, como quien registra, desde fuera, el trayecto que describe un sujeto (en el fondo, siempre idéntico) desplazándose desde un estado de cosas a otro: Puig, que venía del cine y el radioteatro (y también del tango y el bolero), entró, por la escritura de una novela, en la literatura. Este modo de contar los hechos es, generalizando, el de las historias de la literatura. Como la perspectiva que sitúa el relato en esos casos es la de la institución literaria; como la historia se cuenta desde esa institución cultural que es la literatura, según los modos de existencia que ella contempla (obras y autores *dentro* de un mismo campo, no importa qué tan plural y heterogéneo se lo considere), cuando se trata, por ejemplo, de definir el lugar de Puig dentro de la narrativa argentina de los 60 y los 70, se le añade a su nombre el sintagma "y la incorporación de los códigos no consagrados" (Amar Sánchez, Stern y Zubieta 1981, 660). Con Puig --se

afirma-- la literatura expande sus límites, integra lo que antes estaba fuera de ella y en otra jerarquía cultural sin tener que redefinirse (sin redefinir, por ejemplo, la pertinencia literaria de la oposición entre códigos consagrados y no consagrados).

Pero hay también otro modo de contar la historia de los comienzos de Puig, desde la perspectiva del acontecimiento de su literatura, que nos implica en tanto lectores, en el que interesan, antes que los estados de cosas, sus *potencias*, y antes que los desplazamientos desde un lugar a otro, los *devenires* entre ellos. La historia que se cuenta según esta otra perspectiva no es la historia de una "entrada a", de una "integración en", sino una historia de transformaciones: las transformaciones que se producen a partir del intervalo, que la aparición de su literatura hizo sensible, entre el lugar de salida de Puig (lo que está fuera de la literatura) y el lugar de llegada (su lugar en el interior de la literatura), las transformaciones que se producen a partir de ese vacío de intención en el que se anonada la intención de escribir un guión. Alguien se transforma en escritor, algo se transforma en literatura y, simultáneamente, la literatura se transforma en algo más (y algo menos) que literatura. En el comienzo "accidental" de la literatura de Puig, en ese salto, sin mediaciones, desde una exterioridad reconocida ("Yo no vengo de ninguna tradición literaria."), se produce una afirmación no literaria de las potencias de la literatura. Una afirmación no sólo no reflexiva, que desconoce, hasta un tiempo después de haber ocurrido, los valores institucionales que pone en juego (un autor como función cultural y social, una novela como género literario), sino además, y fundamentalmente, indeterminada ("Yo no decidí pasar del cine a la novela."), o mejor, "determinada sólo por su indeterminación" (Blanchot, 1992). La transformación en experiencia narrativa del ejercicio de transcripción de la voz de la tía, esa transformación por la que un sujeto individualizado por sus gustos subculturales anacrónicos deviene escritor, ocurre en la literatura pero sin que la literatura pueda

determinarle, hasta un tiempo después de ocurrida, un valor y un sentido institucionales: determinar como novela la experiencia narrativa, determinar su sujeto incierto como profesional de las letras. Ocurre en la literatura como la irrupción del afuera, de lo extraño, en su interior. En los comienzos de la literatura de Puig convergen la afirmación no literaria (en el sentido institucional del término) de las potencias de la literatura (las potencias de la "experimentación"), con la afirmación de las potencias literarias de lo que no es literatura (las banalidades que recita una voz). Un movimiento doble, de desdoblamiento, en el que, antes que una integración de lo no-literario en la literatura, ocurre un devenir no literario de ésta.

Cada escritor que inventa una forma literaria inventa una forma de poner fuera de sí a la literatura. Afirmar la literatura en lo que ella tiene de esencial: su inesencialidad¹⁰. Afirmar su ser paradójico, que es el ser de lo que difiere, autodifiriendo, sin realizarse en ninguna identidad. Cada escritor que, como Puig, inventa nuevos modos de existencia literaria, que va más allá o descubre un más acá de la reproducción de los modos establecidos, produce, en primer lugar, el más literario de los efectos: "el efecto de 'otra' literatura" (Aira 1988), la aparición, que sólo puede ocurrir en la literatura cuando sus fundamentos son excedidos, de "lo otro" de la literatura, de *algo* que concierne a la literatura pero que no es reconocible, en principio, desde ella. Para intentar ceñir la singularidad de ese acontecimiento excesivo en la obra de Puig, ese acontecimiento que es el tema inadvertido de la historia del "accidente de las treinta páginas de banalidades", nos serviremos de algunas proposiciones que Deleuze y Guattari articulan en torno al concepto de *devenir*

¹⁰ "La esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o realice: ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo." (Blanchot 1969, 225). "¿Qué sería una literatura que no fuera sino literatura? No sería ella misma si fuese ella misma." (Derrida 1984, 128).

*menor*¹¹.

Nuestra insistencia sobre la falta de intenciones literarias en los comienzos de la literatura de Puig apunta a hacer sensible una diferencia, que suele pasar desapercibida o que, si se la reconoce, es reducida a una diferencia técnica, entre dos posiciones narrativas heterogéneas: la diferencia entre quienes se deciden a escribir literatura *trabajando* con determinados materiales no literarios o subliterarios, y quien, a partir de un cierto *uso* que ya viene haciendo de esos materiales, un uso que responde fundamentalmente a las exigencias éticas que formula su relación con ellos, se descubre haciendo literatura. Se trata de la diferencia --que trazamos retroactivamente, evaluando la orientación tomada por sus respectivas búsquedas narrativas-- entre quienes se sitúan, en algunos de los modos posibles, antes de *trabajar* con esos materiales, desde el punto de vista de la literatura y quien *experimenta* ciertas potencias anómalas, ciertas potencias no previstas en sus usos convencionales, de un material que le concierne, sin tener en cuenta en principio --neutralizándola, de hecho-- la diferencia cultural, es decir, moral, entre ese material y lo que se reconoce como literatura¹².

Hasta el momento en el que descubrió que la novela podía ser un instrumento apropiado para investigar y cuestionar los aspectos de la realidad con los que se sentía comprometido (tanto como un medio para satisfacer sus deseos de reconocimiento y sus necesidades económicas), "la literatura era [para Puig] una cuestión secundaria" (Sosnowski 1973, 70). Leía un libro como miraba un cuadro o escuchaba música: sin otro interés que

¹¹ Para una aproximación a los aspectos generales del concepto de *devenir menor*, ver la Introducción de este trabajo.

¹² "¿En qué momento sentí que la cultura popular podía ser elemento literario legítimo? Yo [se responde Puig] no me enteré hasta que me lo dijeron los críticos" (García-Ramos --Comp.-- 1990, 40) Es su modo de decir, impostando indudablemente cierta ingenuidad, porque está en juego su "imagen", que el conflicto entre cultura popular y cultura letrada es un problema de los críticos al que

encontrar placer "estético". No poseía una "competencia" literaria¹³, un conocimiento de los problemas específicos de la práctica de escritura como el que, según tantos otros relatos de iniciación, suelen poseer los lectores que habrán de convertirse en escritores. Y acaso debamos buscar en esa "incompetencia" una de las causas del admirable poder de invención (de nuevos modos literarios de experimentación) con el que identificamos a Puig. No porque él haya logrado finalmente sortear los obstáculos a los que su incompetencia lo enfrentaba, sino porque esa situación de escasez de recursos literarios convencionales, duplicada por la escasez de recursos lingüísticos, le impuso la necesidad, para realizar en la escritura su deseo de "transcribir" voces, de inventarse otros. En el momento de comenzar a escribir Puig carecía de talento, carecía de destrezas retóricas y de recursos estilísticos (esos atributos que caracterizan a la literatura Mayor), pero, como sucede siempre con los autores menores, "esa situación de escasez de talento resultó de hecho benéfica [porque le] permitió la creación de algo diferente" (Deleuze-Guattari 1975, 30) a todo lo literariamente reconocible.

Nada testimonia mejor la extrañeza, la potencia de inquietud que recorre la obra de Puig desde sus comienzos, que la reacción de algunos escritores y algunos críticos que se negaron a reconocer como literatura, desde la literatura (Mayor), sus primeras novelas. Según cuenta Luis Goytisolo, entre los miembros del Jurado del Premio "Biblioteca Breve",

la experimentación puede permanecer, y de hecho permanece, indiferente.

¹³ Por falta de "competencia" literaria no entendemos falta de lecturas, sino más bien falta de modos literarios de leer literatura. Como bien lo señala Bacarisse (1990, 1366), cuando Puig decía "que nunca había leído nada quería crear una imagen de sí mismo distintiva e interesante, aunque no era verdad". Puig, que había leído --fundamentalmente en su adolescencia-- mucha más literatura de lo que solía confesar, y que tenía con las obras literarias una relación menos caprichosa que la que a veces le gustaba exhibir [como cuando decía "Yo lo que tomé concientemente de Joyce es esto: hojeé un poco *Ulises* y vi que era un libro compuesto con técnicas diferentes. Basta. Eso me gustó." (Sosnowski 1973, 74)], carecía, de todos modos, de una perspectiva para evaluar, como lector, los problemas institucionales de la literatura.

al que Puig había presentado en 1965 *La traición de Rita Hayworth*, se discutía "si se trataba de una novela o si era una especie de subproducto procedente del mundo del cine"; para el propio Carlos Barral, poeta y editor patrocinante del Premio (un Premio, vale la pena aclararlo, de merecido prestigio, que había ganado el año anterior *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante), *La traición* "no era una novela como debía ser", "no la consideraba propiamente literatura" (García-Ramos --Comp.-- 1990, 45)¹⁴. Sin saberlo, rechazándola, Barral acertaba con algo fundamental de la experiencia de Puig: *La traición* no es una novela "como se debe", como debe ser una novela para que se la reconozca institucionalmente a través de un premio, porque está a la vez más acá y más allá de la literatura, cuestionando, por lo anómalo de su presencia, la idea de algo "propiamente" literario. Entre los críticos, uno de los primeros en "desencontrarse" con Puig fue Angela Dellepiane, que en su registro de lo ponderable, en 1972, de los últimos "Diez años de literatura argentina" no incluyó *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*. En una nota a pie de página Dellepiane dejó constancia de las razones de esa exclusión: "...en sus novelas lo que hay, y lo que él intentó mostrar allí, es una realidad "real", si se me permite la redundancia y no mucho más... En esas novelas no hay más que una posibilidad de lectura y no hay ambigüedad de sentido... Los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean creaciones literarias hay mucha diferencia" (citado por Campos 1985, 16-17). Si se nos permite un juego de palabras, podríamos decir que "desde ahí", desde donde Dellepiane se sitúa, la afirmación de su

¹⁴ Algo semejante ocurrió un tiempo después con *Boquitas pintadas*. "Cuando la presenté --cuenta Puig-- a un concurso de novela en Buenos Aires [se refiere al Premio *Primera Plana*], Juan Carlos Onetti no quiso darme el premio porque dijo que yo copiaba a tal punto la cultura popular que no se podía saber cómo era mi verdadera escritura." (Almada Roche 1992). Lo que Onetti no advirtió, lo que no podía advertir, es que la verdad de la escritura de Puig no se mide en términos de originalidad estilística, en términos de literatura mayor.

diferencia vuelve a la literatura de Puig irreconocible y, en consecuencia, inasimilable¹⁵.

El escritor menor, el que deviene un experimentador inaudito de las potencias anómalas de la lengua, es un "escritor que se arriesga a volverse no-escritor" (Mattoni 1994, 10). Los lectores rioplatenses hemos frecuentado la obra de algunos de estos escritores que corrieron, y corren, el riesgo -- eminentemente literario-- de hacer no-literatura. Felisberto Hernández y el devenir-niño (niño distraído, niño desorientado) del escritor que realiza el "movimiento" infantil de la rememoración. Gombrowicz y el devenir-"inmaduro" de la forma literaria¹⁶, la búsqueda de una forma inmadura, in-conforme, para expresar la propia inmadurez cultural. Osvaldo Lamborghini y el devenir-"entontecido cínico" del escritor que "mezcla los códigos" dando por sabido lo que ignora e ignorando lo que realmente sabe¹⁷. César Aira y el devenir-"literatura mala" de la literatura "bien escrita", el rechazo de cualquier canon para desencadenar la "dialéctica peligrosa de la innovación" (Aira 1995b, 27). La excentricidad de Puig en relación con cualquier tradición literaria se sostiene también respecto de esta tradición de escritores excéntricos. Puig logró de inmediato, ya lo había logrado cuando reconoció el comienzo de su primera novela, lo que para cada uno de esos otros autores fue el resultado de un laborioso y reflexivo proceso de extenuación o de perversión de los signos de la literatura (Mayor, de adultos, madura, auténtica, buena). Si Felisberto, Gombrowicz, Lamborghini y Aira tuvieron que buscar sus puntos de minoridad resistiéndose a las facilidades retóricas que les concedía su formación

¹⁵ Desde una apreciación de la literatura de Puig como manifestación posmoderna en la que hay que valorar su "pluralismo cultural", Bacarisse (1991, 631) sostiene que estas reacciones críticas "pueden verse como el producto de un miedo conservador a la contaminación, una necesidad insegura de preservar el nivel de la calidad estética que correcta o incorrectamente se atribuía a las novelas del boom".

¹⁶ Cfr. el Prólogo en español a *Ferdydurke* (Gombrowicz 1981, 38).

¹⁷ Cfr. el texto de Osvaldo Lamborghini titulado "La intriga", que apareció, sin firma, en el No. 1 de *Literal* (1973, 120).

literaria, las imposibilidades retóricas de Puig lo pusieron de golpe, cuando comenzó a escribir, en posición de inventar algo nuevo, algo que, sin que él lo supiese, sin que a él le importase en un principio (porque lo único que importaba era continuar relacionándose con las palabras, con las realidades implicadas en ellas, de un modo que acababa de descubrir), era otra forma literaria de desterritorializar la literatura, de ponerla fuera de sí.

En lugar de definir la experiencia narrativa de Puig desde la institución literaria (inmovilizándola según un espectro de valoraciones que va desde su identificación como costumbrista al reconocimiento de su posmodernidad), nos parece más conveniente aproximarnos a ella según sus propias exigencias, es decir, siguiendo las líneas que traza su *devenir*¹⁸. En este sentido, antes que hablar, a propósito de su comienzo, de la entrada de un dominio no-literario o subliterario dentro de los dominios de la literatura, nos parece más conveniente hablar del "*encuentro* entre [esos] dos [dominios], un cortocircuito, una captura de códigos en la que cada uno se desterritorializa" (Deleuze-Parnet 1980, 53). Lo que nos interesa apreciar a partir del acontecimiento de la literatura de Puig no es tanto la relación de lo no-literario o subliterario con la literatura, como lo que ocurre *entre* ellos. La "relación no localizable [incierta, indeterminada] que arrastra a los dos puntos distantes o contiguos, que lleva uno al entorno del otro" (Deleuze-Guattari 1988, 293), haciendo aparecer, en su encuentro con lo diverso, la diferencia (la falta de identidad literaria o no-literaria) de cada punto consigo mismo. El uso intensivo de lo no-literario activa sus potencias literarias: la experimentación con la banalidad de ciertos estereotipos los desterritorializa de los dominios de la no-literatura. Pero ese movimiento no se detiene en la literatura (donde, se supone, entrarían esas banalidades), porque a la vez que lo no-

¹⁸ Devenir que, inevitablemente, quedará estabilizado al término de nuestra lectura (reinscripto dentro de la institución literaria), por el poder de territorialización de los conceptos teóricos que usamos.

literario deja de ser simplemente lo que era, deja de valer lo que valía, la literatura, sin llegar a convertirse en otra cosa, deviene no-literatura. Lo que nos interesa pensar a partir del acontecimiento de la literatura de Puig no es la ampliación de los alcances del concepto de "literatura", por el ingreso en sus dominios de lo que hasta entonces estaba fuera, sino cómo se vuelve incierto el sentido de ese concepto, es decir, cómo son puestos en "variación continua" (Deleuze-Guattari 1988, 106), sustrayéndole sus certidumbres, los valores culturales que identifican institucionalmente a la literatura.

La relación de un procedimiento literario como el monólogo interior con ciertos lugares comunes del imaginario hollywoodense y del discurso de los radioteatros, puede ser pensada, desde una valoración institucional, en los términos de una *apropiación* que la literatura realiza de lo no-literario para, por ejemplo, poner en evidencia su funcionalidad ideológica. Más allá (o más acá) de esos límites institucionales, a partir de la "zona de indiscernibilidad" (Deleuze 1994, 13) que inventa *entre* lo que es y no es literatura, pasando por "el medio"¹⁹, la experimentación de Puig con esas convenciones literarias y no-literarias se realiza sobre un horizonte político heterogéneo a las políticas mayores de la apropiación crítica de lo subcultural: el de una micropolítica de lo menor que formula todos los problemas en términos de potencia. ¿Qué pueden lo no literario y lo subliterario sobre la literatura? ¿A qué desplazamientos y transformaciones pueden someter las valoraciones "propriadamente" literarias? ¿Qué experiencias de lo singular que se envuelve imperceptiblemente en los discursos sociales se pueden realizar, suspendiendo los poderes

¹⁹ "El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio." (Deleuze-Guattari 1988, 29).

convencionales de la literatura, a través del uso intensivo de las formas no literarias y subliterarias?

III. La narración de voces

Tras su aparente simplicidad, el episodio que ocupa el centro de la historia del accidente de las treinta páginas de banalidades, la aparición del recuerdo de la voz de la tía como un desencadenante de la escritura, supone el funcionamiento de una compleja *máquina de transcripciones*. Atendiendo a la diversidad de las determinaciones que entran en juego y a los modos de articulación entre ellas, ese episodio se presenta como la configuración de una "vecindad entre términos heterogéneos independientes" (Deleuze-Parnet 1980, 117). Primer término: la voz de la tía tal como la escuchaba Puig cuando era niño (no esa voz en sí misma, sino lo que de esa voz resonaba en sus oídos, las resonancias de esa voz adulta en el *cuerpo* auditivo del niño: el primer término ya es segundo, ya es una transcripción, o mejor dicho, una inscripción, una trama de huellas). Segundo término: la voz de la tía en el pasado según la escuchaba Puig cuando era niño coexistiendo con el presente en el que aparece como recuerdo (el primer término es segundo en relación con el inasible sí mismo de la voz tanto como en relación al recuerdo que lo hace aparecer como pasado, como la presencia del pasado, en el presente). Tercer término: la narración de la voz del recuerdo (la ambigüedad que el genitivo instala en la frase es deliberada), la escritura literaria de lo que Puig recuerda que oía de esa voz familiar, es decir, no la representación de esa voz (su re-aparición tal como fue), sino la presentización de su escucha (la irrupción en el presente de esa experiencia pasada tal como está siendo, tal como aún insiste). El movimiento que instituye la vecindad de las transcripciones no es un movimiento de mediación sino de transformación, su lógica no es la de la representación

de lo mismo sino la de la repetición de lo diferente²⁰. Des-originado --porque el término que estaría en el origen de las repeticiones, ese mundo pasado del que emerge en el presente la voz de la tía, sólo puede pensarse como mítico--, el movimiento doble del recuerdo y de la narración establece un lazo suplementario entre los términos que supone una economía semántica de pérdidas y ganancias a priori incalculables: la suplementariedad entre lo que se pierde por la transformación del pasado en presente, por la transformación de lo oral en escrito, y lo que se gana por la invención que ocasiona esa pérdida: la invención de un punto de vista nuevo sobre el pasado, la invención de un nuevo estilo, de un nuevo modo narrativo. Deficitario y excesivo a un mismo tiempo, el intercambio que se produce entre los términos está regulado por los desplazamientos y las transformaciones de una función singular que es el verdadero *sujeto*²¹ de las transcripciones: la relación de Puig con las palabras, con las que vuelve a escuchar en la voz de la tía, con las que escribe para transponer en una especie de monólogo interior ese recuerdo.

La máquina de transcripciones por la que el pasado y el presente, la voz y la escritura se comunican, funciona gracias al ejercicio de una facultad que define la perspectiva estética de Puig: su *escucha literaria*²². Esta escucha, fascinada por ciertas tensiones inauditas que recorren los discursos, no es una escucha *desde* la literatura (porque Puig, como ya dijimos,

²⁰ Para esta distinción entre la "mediación" como movimiento de representación y la "repetición" como insistencia de lo diferente, y para la versión --de la que nos servimos aquí para comentar el episodio de la aparición de la voz de la tía-- del recuerdo como "coexistencia" del pasado, en tanto pasado en sí, con el presente, ver la Introducción a *Diferencia y repetición* (Deleuze 1988, 37 y ss.).

²¹ Usamos aquí la noción de "sujeto" en un sentido próximo al que le da la teoría psicoanalítica: el sujeto no como agente, sino como *eso* que el movimiento del recuerdo y el de la narración entredicen, suponen secretamente, contorneando el vacío de la falta de origen, de la indeterminación esencial.

²² Tomamos esta noción de Berthet (1979,111), quien la usa para referirse a la relación narrativa de Proust con los discursos mundanos.

no se sitúa en sus comienzos desde ese punto de vista), sino una escucha que transforma lo escuchado, por el modo en que lo presentiza, en literatura. Por el modo en que lo *presentiza* y no por el modo en que lo representa²³. Las voces, para la literatura de Puig, no son simplemente un material ya dado que se somete, con miras a su integración estética en una novela, a un trabajo de "ficcionalización"²⁴. La transformación de las voces escuchadas en voces literarias, la invención --que aquí llamamos ejercicio de una *escucha literaria*-- de voces en la escritura, no es simplemente un efecto literario. Tampoco se trata, simplemente, de que esa facultad opera en Puig como causa o como condición de posibilidad de la literatura. De lo que se trata es de pensar también aquí en términos de acontecimiento, de apreciar la causalidad paradójica que supone la invención literaria que acontece en el encuentro (ese encuentro que ocurre *entre* palabras) del *cuerpo* de cada voz con el *cuerpo* de quien escucha y escribe.

En una de sus intervenciones en el coloquio que el Instituto de Cooperación Iberoamericana dedicó a su obra, Puig expuso, de un modo aparentemente sencillo, el

²³ Tomamos el concepto de "presentización" de una de las "Tres iluminaciones sobre Julien Green" escritas por Walter Benjamin (1980, 108). Benjamin distingue dos tipos de "naturalismo": el orientado a la *descripción* de las vivencias y el de Green, orientado a su *presentización*. Según esta otra versión del "naturalismo", escribir es vivenciar la presencia de un mundo que sólo se hace presente por la vivencia de escribir, un mundo imaginario en el que aparece *algo* del mundo "real" desconocido u olvidado en las representaciones que nos damos de él. Desde el punto de vista de la "presentización", las narraciones no se limitan a representar la realidad, son "realidad experimentada en sí misma" (Benjamin, Idem). Para un desarrollo de esta extensión del concepto benjaminiano de "presentización" a los problemas fundamentales de la experiencia narrativa, ver nuestro trabajo "El aura de la narración" (Giordano 1992, 131-153).

²⁴ Lo que decimos aquí vale tanto para la voz de la tía y las otras voces de su infancia pueblerina con las que se encuentra a través de los recuerdos, como para las voces que Puig escuchó directamente, las voces que grabó o transcribió "textualmente", y a partir de las cuales escribió fragmentos de *El beso de la mujer araña* y de *Pubis angelical* y casi la totalidad de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y de *Sangre de amor correspondido*. Para una información más detallada de las operaciones de apropiación y transcripción de voces e historias reales que están en el origen de las novelas de Puig, y para un comentario de los efectos narrativos producidos por esas operaciones, ver Páez 1995, 102-103.

funcionamiento de esta facultad por la que, cada vez, desde sus comienzos, se transformaba en escritor escuchando literariamente. "Yo cuando estoy escribiendo tengo que creer a la voz que me está contando la historia", esa voz debe ser la de "un ser vivo autónomo que no depende de mi fantasía, de mi capricho. Tiene que ser alguien que me habla y yo le crea", de lo contrario la escritura se interrumpe y es necesario comenzar por otro lado, intentar otro *encuentro*. "Empecé dos novelas. Los temas eran fantásticos, me fascinaban, pero en ninguno de los dos casos *encontré* [el subrayado es nuestro] al narrador convincente." (García-Ramos --Comp.-- 1990, 68). El arte de narrar, parece decir Puig, es cosa simple: no hace falta más que creer en una voz, no en su verdad, en la realidad de lo que dice --lo consistente o "fantástico" de la historia que cuenta--, sino en ella misma, en la autenticidad de su decir; creer en esa voz imaginaria como se cree todavía en la realidad de un sueño cuando ya nos reencontramos en la vigilia. Pero una exigencia tan simple (sostener la escritura en un encuentro sostenido por la creencia) envuelve a la vez una dificultad extrema: esa voz que la literatura necesita escuchar para poder realizarse pertenece ya a la literatura, el que escribe no podría encontrarla fuera de la escritura, escucharla en alguna de las voces que lo interpelan en la realidad²⁵. Para que el encuentro de la voz y la narración

²⁵ Ni siquiera en las voces reales (las voces de familiares, amigos o eventuales "informantes") que llegarán a ser, o mejor, que habrán sido (el futuro anterior es, como se sabe, el tiempo de lo que acontece), una vez que se cumpla su transformación literaria, la ocasión de la escritura de una novela. Esas voces probarán su carácter "novelesco" sólo después de que una novela en la que aparezcan transfiguradas sea escrita. Lo "novelesco" no es tanto una propiedad de determinadas voces a la que el oído de Puig sería particularmente sensible, como aquello que aparece de una voz cuando ella se presentiza literariamente.

Entre la voz del albañil que Puig conoció en su departamento de Río de Janeiro, con el que estableció un contrato de trabajo, y la voz de Josemar tal como la leemos en *Sangre de amor correspondido*, esas voces tan próximas, hay una distancia infinita. Entre una y otra voz ha ocurrido un salto: la invención de un sentido "novelesco" de lo que esa voz dice y de sus modos de decir, un sentido irreductible a lo "interesante" de las inflexiones de la voz real y a lo "interesante" de la historia que cuenta. La discontinuidad entre la voz del albañil real y esa voz tal como es escuchada en *Sangre de amor correspondido*, tal como Puig la escucha narrándola, la discontinuidad entre lo que resulta "interesante" y lo que se presentiza como *fascinante*, es similar a la discontinuidad entre la intención de usar una voz para escribir un guión cinematográfico y la experimentación con las voces familiares

ocurra es necesario que la metamorfosis literaria (no previa, sino simultáneamente) haya ocurrido, que esa voz, que acaso fue en un comienzo una voz familiar, la voz de alguien conocido, se transforme en una voz casi anónima: la voz de un inaprensible alguien, una voz capaz de hacerse oír en la escritura como singular, como única: una voz de ficción²⁶.

"[La narración] es movimiento hacia un punto, no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino concebido de tal manera que no parece poseer, de antemano y fuera de ese movimiento, realidad alguna, pero es, sin embargo, tan imperioso que de él sólo extrae [la narración] su atractivo, tanto así que no puede siquiera 'comenzar' antes de alcanzarlo; pero no obstante sólo [la narración] y el movimiento imprevisible de [la narración] proporciona el espacio donde el punto se vuelve real, poderoso y atrayente." (Blanchot 1969, 13)²⁷. Para Puig la narración comienza (ha comenzado ya) con la escucha de una voz que no tiene realidad fuera de esa escucha, una voz fascinante que atrae la narración porque ya es voz narrada. El "punctum" de la voz, el punto hacia el que la búsqueda narrativa se orienta y del que proviene (en literatura el encuentro es ocasión y no término de la búsqueda), es lo que llamamos *tono*²⁸: el acontecimiento de la diferencia de una voz, no sólo de su diferencia

en *La traición de Rita Hayworth*.

²⁶ No una voz "ficcionalizada", sino una voz de ficción, es decir, una voz que habla en la escritura según el lenguaje de la ficción, aproximándonos al alejamiento de lo real de la interlocución. Parafraseando a Foucault, para quien "la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver cómo es invisible la invisibilidad de lo visible" (1996, 108), podríamos decir que en las voces "ficticias" que narra Puig se puede escuchar cómo es inaudible lo inaudito de lo audible. Para esta noción de "lenguaje de la ficción" como lenguaje que habla de la inaccesibilidad de lo real avanzando en ella, que se mantiene en el alejamiento de lo real y mantiene ese alejamiento en sí, se puede ver también Foucault 1971, 21-23.

²⁷ Para mantenernos fieles al léxico escogido, donde Blanchot escribe "relato" lo sustituimos, entre corchetes, por "narración".

²⁸ Sobre el concepto de *tono* (en su proximidad con el de "punctum", inventado por Barthes), como concepto que agrupa los problemas fundamentales que plantea, para una lectura crítica, la literatura de Puig, nos extenderemos en los capítulos 5 y 6 de este trabajo.

respecto de las otras voces: su diversidad, sino, fundamentalmente, la diferencia entre esa voz y ella misma: su singularidad.

El *tono* es lo que una voz "transmite" (en el sentido en que se dice que se transmite una descarga eléctrica) más acá de lo que informa o comunica: un cortocircuito insignificante en el flujo del sentido que puede dar un golpe de encantamiento a la significación porque no significa nada --nada que pueda ser valorado de acuerdo con los sentidos que "fluyen". La escucha del tono, ese acto con el que comienza la literatura de Puig y que recomienza en cada una de sus novelas, es escucha de la extrañeza --inaudible por otros medios-- de esa voz respecto de los códigos en los que necesariamente se soporta y a los que sirve, inevitablemente, para su reproducción. La narración en Puig encuentra (es el lugar del encuentro con) lo extraño de una voz, una extrañeza que no está dada en ningún lugar, ni en la superficie ni en la profundidad de los discursos, que no se puede descubrir, representar o expresar, que es necesario experimentar: saber de ella en tanto se la habla, dejarla hablar, entre las palabras, en tanto se la escucha. Para decirlo nuevamente con Blanchot, la narración no es la reproducción de un acontecimiento (el acontecimiento de la enunciación del tono de una voz), "sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse" (Blanchot 1969, 12).

Para algunos críticos, la literatura de Puig se caracteriza, desde un comienzo, por tomar los discursos sociales, o para ser más precisos, los géneros discursivos --en el sentido bajtiniano del término--, como objetos de narración para exhibir, a través de la puesta en escena de su funcionamiento, las estrategias de poder a las que sirven sus mecanismos. Toda la narrativa de Puig, se afirma, puede ser leída "en función de una red de significaciones cuyo dispositivo de arranque es la categoría de género discursivo" (Kozak 1990, 13); las novelas de Puig cuentan "enlazando discursos que son géneros"

(Idem) y desde el punto de vista de los géneros --entendidos éstos como condición de posibilidad de los discursos sociales-- se pueden situar sus principales problemas: la relación con la cultura de masas, la crítica a los mecanismos formadores de conciencia y la oposición a cualquier intento de ilusionismo referencial. Aunque la intención que anima las lecturas orientadas en este sentido es, fundamentalmente, la de valorar el "antirrealismo" de la literatura de Puig, en tanto piensan los géneros discursivos como causa y fin de esa literatura, parecen recaer, inadvertidamente, en valoraciones realistas. Si los géneros discursivos son la condición de posibilidad de lo que se cuenta en las novelas y si lo que se cuenta en ellas es contado para mostrar los funcionamientos genéricos, para la literatura de Puig no habría, según estas lecturas, más realidad que la que cada novela re-presenta (vuelve a hacer presente): la realidad de los géneros, es decir, los géneros discursivos como única realidad (como causa de sí mismos y, también, como causa --exhibida, expuesta críticamente-- de cada novela).

Lo que podríamos llamar, de acuerdo con el sentido en que avanzó la argumentación en el párrafo anterior, "realismo discursivo" es una de las *supersticiones*²⁹ más constantes entre los críticos de Puig. Toma cuerpo ante la evidencia de que en sus novelas las formas del relato casi no cuentan, de que no existe en ellas un narrador que medie entre el

²⁹ Las "supersticiones" --propone Deleuze en una de sus lecturas de Spinoza (1975, 261 y ss.)-- no son creencias falsas o erróneas, mistificaciones que se disolverían en contacto con la verdad; las supersticiones son creencias que separan a un cuerpo --la literatura y el lector, en este caso-- de su potencia de actuar, que disminuyen esa potencia, que limitan lo que ese cuerpo puede. Las supersticiones críticas sobre la literatura de Puig no sólo no expresan, por lo general, creencias falsas, sino que suelen remitir a aspectos verdaderos de esta literatura, pero a condición de someterla a una evaluación moral, es decir, de someterla al poder evaluador de determinadas morales (discursiva, sociológica, política, histórica). Bajo el supuesto de que todos los trabajos críticos --incluido, desde luego, el que aquí realizamos-- responden al impulso de algunas supersticiones, que las supersticiones son como un "manto reactivo" que se extiende sobre todas las tentativas críticas, se podría establecer una tipología de las lecturas de Puig según criterios éticos, de acuerdo a la intensidad de sus resistencias al poder de determinadas supersticiones (las supersticiones que individualizan a cada lectura dentro de una determinada "tendencia" crítica).

desarrollo de una historia y su lectura y de que la ausencia de esa figura cohesionadora hace lugar a la presencia de un "montaje de discursos sin cuerpo, [una] estructura coral" (Pauls 1986, 20) en la que se individualizan voces sujetadas a determinados moldes genéricos (la conversación, el diario íntimo, la carta, la composición escolar, etcétera). Ante la evidencia de que en las novelas de Puig no hay hecho que no se muestre como hecho de discurso (de que en ellas no se *hace* más que *hablar o escribir*), se desplaza cualquier otra realidad del lugar incommovible de una presencia anterior a la narración que ésta se ocuparía de representar, pero para poner en su lugar --conservando la distribución jerárquica de lugares que llamamos "realismo"³⁰-- esos hechos discursivos. Estas novelas, se afirma, en lugar de narrar hechos, "reproduce discursos" (Pauls 1986, 22).

Pero si bien es cierto que en la literatura de Puig se reproducen discursos --por otra parte, no hay forma de que eso no ocurra--, y es cierto también que el modo en que se reproducen exhibe, con una lucidez admirable, los mecanismos que regulan el funcionamiento discursivo, las formas en que los discursos sociales constituyen a los individuos imponiéndole un sentido a su decir, eso no es lo esencial. La perspectiva según la cual la literatura de Puig activa y pone en escena el funcionamiento de las máquinas discursivas está emplazada en un lugar radicalmente heterogéneo, por lo singular, al de la producción y reproducción, necesariamente general, de los discursos³¹. Esa perspectiva que

³⁰ El "realismo", en el sentido estratégico que damos aquí a este término, "se define por la exigencia planteada a la palabra literaria de adecuarse a una cierta convención de la realidad, es decir, de servir a una cierta creencia en lo que la realidad es. Las convenciones pueden variar, y el realismo cambia entonces de contenido [puede volverse "discursivo", como en el caso que aquí nos interesa, si las convenciones son las de los saberes sobre el discurso], pero si se trata de realismo, lo esencial se mantiene: la certidumbre acerca de lo que la realidad es, la servidumbre de la literatura a esa certeza" (Giordano 1992, 12).

³¹ Un lugar radicalmente heterogéneo aunque próximo, tan próximo que se trata en verdad del mismo lugar, pero apreciado desde otra perspectiva, según relaciones de fuerzas que lo transforman en *otro*. Desde esa perspectiva, lo singular no se opone a lo general sino que lo supone, como un horizonte que excede, y simultáneamente, lo general no se opone a lo singular sino que lo

da un sentido literario a la narración de lo que ocurre cuando los personajes de Puig hablan o escriben, se funda en el encuentro (*transdiscursivo*) del cuerpo de una voz con el cuerpo de quien la escucha en la escritura. No se funda en la realidad misma de los discursos, tal como lo supone la superstición realista, sino en el ejercicio de una *escucha literaria* por la que la realidad de los discursos (tanto como la de la literatura), comunicándose con algo que la excede, *deviene* otra. Más acá de los discursos, a donde llega, inmediatamente, suspendiendo su reproducción, extenuando sus poderes, la literatura de Puig es desde un comienzo *narración de voces*. Voces que se escuchan tensionadas entre la generalidad de los códigos (los discursos, los géneros), que son la condición de posibilidad de todas ellas, y la singularidad, irreductible e irrepresentable, del acto de aparición de cada una.

¿Qué escuchó Puig en la voz de la tía?, ¿qué de esa voz lo conmovió tanto en su infancia (y qué clase de conmoción habrá sido) como para determinar su retorno en un momento extraordinario de su madurez, un momento en el que, según cuenta la historia, se decidió el sentido del resto de su vida? Seguramente escuchó en esa voz el fraseo con el que una clase media pueblerina, en la década del treinta en nuestro país, modulaba su hipocresía social. Seguramente escuchó, en la insistencia de determinados lugares comunes morales, la ideología de esa clase manifestándose en sus creencias. ¿Pero sólo eso: la voz de la hipocresía, la voz de la ideología, la voz de las creencias? Tras su aparente simplicidad, el episodio central de la historia de las treinta páginas de banalidades desplaza el eje de valoraciones, desandando el camino de generalizaciones y de reducciones por el que nos precipitamos tantas veces los críticos. Lo que según ese episodio vuelve como recuerdo para impulsar a Puig a escribir una novela es, antes que un discurso o una

supone, como un vacío inquietante que niega para constituirse. Para un desarrollo del concepto de *singularidad*, ver Deleuze 1989, 116-123.

ideología, una voz, la voz de una tía, una tía "insoponible" que no paraba de hablar y que, cuando él era chico, no dejaba pasar ocasión de retarlo. Puig no escuchó la voz de algo (un discurso, una ideología), sino *algo* en *una* voz. *Algo*: un suplemento añadido a los discursos que ocupaban lo que decía esa voz, el modo singular en el que un cuerpo era atravesado por los discursos, las resonancias secretas de ese cruce.

"Toda relación con una voz es por fuerza amorosa." (Barthes 1986, 273). Por eso la escucha literaria con la que comienza, y recomienza cada vez, la literatura de Puig, antes de ser una escucha crítica (en el sentido de una crítica de los modos de existencia discursivos, lo que también es, pero secundariamente), es una escucha amorosa. Lo "amoroso" no tiene que ver aquí con una voluntad simple de adhesión o de identificación de la escucha con lo escuchado, sino con el modo en que la voz se impone (lo mismo por deseable que por repulsiva) como "siempre *diferente*" (Idem), es decir, como única.

La secundariedad de lo crítico respecto de lo amoroso en la *escucha literaria* de Puig debe interpretarse en términos de relaciones de dominación entre fuerzas coexistentes. Sólo hay crítica en Puig de aquellas voces que se impusieron (que la escritura impone) como capaces de hacerse amar, que saltaron el cerco de la indiferenciación discursiva para capturar, antes de que las valoraciones morales entrasen en juego, su escucha. Hay siempre "un gesto inicial de amor" (Aira 1991a, 28) en la literatura de Puig que domina sobre el trabajo crítico: aún cuando la narración muestra una voz aplastada por la vulgaridad de los lugares comunes, adherida a las creencias más estúpidas, en los intersticios apenas perceptibles de la estupidez y la vulgaridad, más acá de sus dominios, esa voz se presentiza como diferente. La literatura de Puig trabaja, impiadosamente, con las generalidades morales que circulan en determinados discursos sociales, "pero es siempre una fascinación por la voz de otros" (Puig, en García-Ramos -Comp.- 1991, 94) la que desencadena y

domina ese trabajo. La *escucha literaria* es una escucha fascinada, es decir, una escucha de "algo que es dado por un contacto a distancia" (Blanchot 1992, 26), algo que se deja oír "en una proximidad inmediata" pero que deja a la escucha "absolutamente a distancia" (Idem, 27). Algo que se realiza *imaginariamente* en la escucha (la transformación de la voz en *imagen*³² de voz) y que la captura, porque se trata de algo que ya no se puede dejar de oír (Puig, según cuenta la historia, no pudo interrumpir la transcripción de la voz de la tía hasta llenar treinta páginas). Las determinaciones con las que opera en la literatura de Puig el trabajo de crítica discursiva (sobre lo que es general a todas las voces) se desplazan en el "medio indeterminado de la fascinación" (Idem, 26) por *lo otro* (lo singular, el *tono*) de la voz de los otros.

Del chico que escuchó en la cocina o en el lavadero de la casa materna la voz de una tía, al adulto que recuerda, escribiendo, lo que dijo y los modos de decir de esa voz, se repite una experiencia paradójica de proximidad y distancia, de atracción y rechazo. El chico no podía dejar de oír esa voz, con una atención excesiva y secreta, aunque fuese una voz expropiada por las banalidades y demasiado dispuesta para el reto, una voz, conjeturamos, que reanimaba por su sola presencia los fantasmas de la injuria. Puig no pudo dejar de escribir el recuerdo de esa voz que lo devolvía a un mundo que suponía haber abandonado para siempre, el mundo miserable de la hipocresía pueblerina, de las maledicencias, de los resentimientos invencibles, un mundo del que siempre se había sentido expulsado.

³² "En la imagen --escribe Blanchot, a propósito de la transformación del objeto en imagen que ocurre en la experiencia de la fascinación--, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra el que se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la inacción y lo aparta, la verdad retrocede en él, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento y enriquecimiento que lo consagran como imagen." (Blanchot 1992, 245). Parfraseándolo, podríamos decir que en la "escucha literaria" la voz, transformada en imagen, roza de nuevo su singularidad pre-individual, esa singularidad que había sido

Puig imagina el comienzo de su literatura, en el episodio del recuerdo de la voz de la tía, como un movimiento de transcripciones tensionado por una atracción y un rechazo simultáneos que repiten la tensión de la fascinación infantil por unas voces que hablaban de, y desde, la hostilidad del mundo de los adultos. Esa tensión, que se manifiesta en el desdoblamiento de su *escucha literaria* (en amorosa y crítica a un mismo tiempo), recorre todas las experiencias formales de Puig que aquí llamamos *narración de voces*, definiendo, para cada problema (de la literatura, de la vida), un punto de vista nuevo³³.

dominada por el trabajo de individuación que realizan los discursos.

³³ Lo primero que se reformula, cuando la literatura de Puig comienza, es el sentido de su otra fascinación infantil: la fascinación por las imágenes cinematográficas. Puig "salta" de la imposibilidad de reproducir esa experiencia por la escritura de un guión (de la perseverancia en un error estético y personal) a su repetición en la narración de voces que hablan de, y desde, ella. El "encantamiento" cinematográfico deja de ser una fuerza que lo sujeta a los conflictos del pasado para convertirse en otra ocasión de experimentar con lo nuevo. Desde su comienzo, la literatura de Puig es una experimentación de nuevas posibilidades, de nuevos usos del imaginario cinematográfico.

Capítulo 3

**MICROPOLÍTICAS LITERARIAS Y
CONFLICTOS CULTURALES**

I. Cultura letrada / cultura popular

Uno de los modos de situar los alcances de la intervención social de una obra literaria consiste en formular las preguntas a las que su existencia vendría a dar respuesta. Esas preguntas, en las que se manifiestan las tensiones que definen el estado del campo cultural dentro del cual aparece esa obra en un momento determinado, no están enunciadas, explícita o implícitamente, antes de su aparición, sino que se formulan retroactivamente, por medio de las lecturas críticas e históricas, a partir de lo que la obra produjo estéticamente. Según este punto de vista, las obras literarias no se conforman simplemente a una expectativa dada, sino que contribuyen a definir, por la forma de sus respuestas, el horizonte de preguntas que identifican culturalmente una época, y su valor, apreciado en términos históricos, es relativo al de las preguntas que llevan a formular, es decir, es relativo al de la riqueza estética e ideológica de los problemas que se anudan en esas preguntas.

"¿Cómo enfrentarse desde la cultura letrada a la masificación cultural?" (Speranza 1994, 2). "¿Cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas por una comunicación trivializada?" (De Diego 1994, 33). Estas serían, según un extendido consenso crítico, las preguntas que la literatura de Puig hace perceptibles, como preguntas que remiten a algunos de los problemas fundamentales de la cultura contemporánea, a partir de su producción estética específica, es decir, a partir de lo que ella produjo trabajando con formas subculturales. Cada una de estas preguntas, o para ser más precisos, estas dos versiones de la pregunta a la que la literatura de Puig respondería desde su aparición a mediados de la década del 60, dan por sentada la existencia de un conflicto entre dos

estados de cultura diversos (entre la cultura letrada o alta y la cultura masmediática o trivial) y afirman, implícitamente, que el valor estético de esta literatura se deriva de la forma en que interviene en ese conflicto. Puig escribió "a partir del conflicto entre la experimentación estética y la fascinación por las formas populares" (Speranza 1994, 2), es decir, escribió a partir de una configuración particular, que él permitió definir, del conflicto, decisivo para el conjunto de la literatura moderna, entre cultura letrada y cultura popular, y su obra vale porque manifiesta la existencia de ese conflicto, porque hace presentes los enfrentamientos que segmentan y tensionan la cultura contemporánea y, más aún, por la forma en que los resuelve, por la respuesta formal que da a los interrogantes que el conflicto plantea.

Aunque el juicio afirmativo sobre los valores estéticos de la literatura de Puig domina dentro del campo de la crítica argentina, hispano y norteamericana, no se trata de un juicio unánime. Para Juan José Saer y Rafael Conte, las novelas de Puig responden de un modo desafortunado, por lo anacrónico, a las exigencias estéticas de la modernidad; enfrentado a esas exigencias, Puig reacciona, según estos autores, desde una sensibilidad "costumbrista"¹. Para Beatriz Sarlo, la narrativa de Puig no se distancia de la trivialidad y la frivolidad de los géneros subculturales que evoca minuciosamente y por eso "se presenta con la soltura con que se exhibe un gusto y no una posición moral en el campo estético" (1990a, 22); la dificultad para descubrir en sus novelas "el brillo traicionero de la ironía, la intención polémica de la parodia, el uso despiadado de la cita" (Idem) prueba, según Sarlo,

¹ Según Saer, *La traición de Rita Hayworth* "es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónicamente porque el tema de la modernidad está tratado desde fuera con una sensibilidad costumbrista" (1973, 307), y según Conte, que escribe a propósito de *La traición* y de *Boquitas pintadas*, en Puig no se puede encontrar más que un "costumbrismo modernizado, actualizado merced a procedimientos expresivos de hoy" (1972, 255-6).

que para Puig "la literatura había terminado", que él ya no creía en los poderes¹ de la literatura "como crítica moral o estética" (Idem). No vamos a intentar aquí argumentar en contra de estos juicios críticos. En primer lugar, porque, de algún modo, ese trabajo ya está hecho: desde perspectivas evaluadoras semejantes a aquellas desde la que se sitúan Saer, Conte y Sarlo o desde perspectivas convergentes, numerosos críticos señalaron la modernidad de las experiencias narrativas de Puig y su eficacia para la crítica ideológica desalienante y desmitificadora². En segundo lugar, y fundamentalmente, porque lo que nos interesa producir no es tanto una refutación de esos juicios, que sólo vendría a reafirmar la pertinencia de los que se le oponen simétricamente, como un desplazamiento respecto de los criterios para juzgar que adoptan las dos vertientes evaluadoras, tanto la negativa como la positiva. (El desplazamiento comenzará a producirse, desde luego, a partir de un acuerdo con los juicios positivos, para hacer aparecer en un segundo momento sus límites, sus insuficiencias).

Bajo el enfrentamiento de opiniones entre quienes recelan de los valores estéticos de la literatura de Puig y quienes los reconocen enfáticamente, subyace un acuerdo: tanto unos como otros sostienen sus juicios en la remisión del sentido de esa literatura a los avatares del conflicto entre la cultura letrada y la cultura popular e identifican uno de los términos de la disputa, la cultura letrada o alta, con las experiencias estéticas llamadas "de vanguardia" (con las experiencias que definen para nosotros el sentido de lo que es la modernidad en literatura). El desinterés de Puig respecto de los poderes críticos de la literatura es, según Sarlo, una manifestación de su "distancia desinteresada respecto de las vanguardias clásicas" (Idem). Del otro lado, un coro de voces críticas (encabezado por

² Sobre la "modernidad" de la literatura de Puig, ver Pauls (1986, 21-22), y sobre su potencia crítica, ver, en el Capítulo 4 de este trabajo, las múltiples referencias a las lecturas sobre *Boquitas pintadas* centradas en el reconocimiento de sus estrategias desalienantes y desmitificadoras.

Josefina Ludmer y Ricardo Piglia³) responde que es precisamente por su voluntad vanguardista por lo que la literatura de Puig se impone como valiosa. Y aún quienes no hacen referencia explícita al tópico de "la literatura de vanguardia" aprecian el uso que hace Puig de lo subcultural y lo subliterario identificándolo con las determinaciones estéticas que remiten a este tópico: la experimentación formal orientada en el sentido de lo "nuevo" y la crítica de todas las convenciones (sociales, culturales, ideológicas) que configuran, para un momento histórico determinado, el horizonte de la tradición⁴.

Situada conforme a los parámetros morales que establece el conflicto cultura letrada/cultura popular, la literatura de Puig sólo puede ser o no ser de vanguardia, ser o no ser crítica. El riguroso juego de oposiciones que despliega el conflicto no deja lugar para que apreciemos la manifestación de los otros poderes de esta literatura, los poderes de su afirmación en tanto experiencia anómala, irreductible a los antagonismos culturales (que la determinan, que atraviesa). La alternativa ser o no ser de vanguardia, ser o no ser

³ Ludmer ubica a Puig, junto con Severo Sarduy, "en la vanguardia de uno de los momentos más importantes de la modernización cultural de América Latina de este siglo" (1994, 3); estos dos escritores "representaron --según Ludmer-- esa modernización desde su vanguardia, y por lo tanto no dejaron de representar la transgresión [discursiva, erótica, cultural, literaria y política]" (Idem). Para Piglia, que dedicó a este tema un Seminario en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1990, las literaturas de Puig, Saer y Walsh se presentan como "Las tres vanguardias" de la narrativa argentina de las últimas décadas. Otras vinculaciones de Puig con la literatura de vanguardia pueden leerse en Amicola 1992, 210; Speranza 1994, 3; Kozak 1990, 23 y Páez 1995.

Si acordamos con Sarlo (1990b, 8) en que un rasgo característico del escritor de vanguardia es su "conciencia explícita y escrita (fuera de las obras) de los procesos de ruptura con lo anterior", parece imposible identificar a Puig con esa imagen. Por otra parte, y esto es lo fundamental, la política literaria de sus novelas no es la de una ruptura con el horizonte de expectativas de la tradición, sino --como intentaremos mostrarlo-- la de un exceso de ese horizonte a partir del desplazamiento de los puntos de vista morales que lo definen.

⁴ La identificación de Puig con los valores de la posmodernidad (Cfr. Bacarisse 1991, 632 y Amicola 1996, 13), aunque se presenta como una evaluación política de su literatura fundada en otros parámetros que los del conflicto entre lo popular y lo letrado y en otras exigencias estéticas que las de la literatura de vanguardia, permanece ligada a ese horizonte de valores modernos porque se propone, no como su desplazamiento, sino como su rectificación.

Para un comentario de las diferencias entre las lecturas modernas y posmodernas de Puig, ver Capomassi-Vázquez 1998.

experimental y crítica, desconoce, inevitablemente, la doble afirmación por la que la literatura de Puig deviene algo más, o algo menos, que literatura (de vanguardia o costumbrista, crítica o frívola): la afirmación no literaria (no institucional) de las potencias de la literatura (potencias de experimentación de la escritura) y la afirmación de las potencias literarias (potencias de goce discursivo, de invención formal) de lo instituido como sub y no-literario.

El *conflicto*, la oposición como forma de relación entre valores establecidos, "no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia" (Barthes 1982, 27). El conflicto propone una alternativa entre valores que trascienden las experiencias singulares (sus búsquedas inmanentes) y que, desde esa trascendencia evaluadora, las identifican como valiosas o no valiosas. Por eso, si se quieren apreciar los poderes de la diferencia de una obra literaria (no de su diversidad moral sino de su diferencia ética), la remisión a los conflictos que definen el estado del campo cultural dentro del cual esa obra aparece en un momento determinado es, indudablemente, necesaria pero también insuficiente. Transponiendo algunas proposiciones de Deleuze y Guattari sobre el vínculo de la experimentación con la Historia (1993, 112-3), podemos decir que los conflictos culturales definen "el conjunto de las condiciones casi negativas que hacen posible la experimentación de algo que es ajeno" a los estados de cultura y a sus articulaciones antagónicas. Sin los conflictos culturales que funcionan como contextos, "la experimentación permanecería indeterminada, incondicionada, pero la experimentación" no es cultural ni conflictiva: acontece en los conflictos culturales pero como algo irreductible a cualquier oposición entre valores culturales trascendentes.

Sin la referencia a algunas configuraciones del conflicto cultura letrada/cultura popular, el sentido de la literatura de Puig quedaría indeterminado. Sin la referencia a la

circulación, en la década del 60, de obras y discursos teóricos, críticos y periodísticos referidos a los usos del mal gusto, al arte *pop* y *camp*; sin la referencia a estas resoluciones del conflicto entre la cultura letrada y la popular que funcionan, para una lectura crítica, como sus contextos, la literatura de Puig se nos aparecería incondicionada. Nada podríamos decir de la fuerza de sus poderes institucionales⁵, que son, precisamente, poderes de intervención en conflictos culturales, poderes de resolución de los antagonismos que tensionan el campo cultural que hay que confrontar con lo que pueden literariamente otras formas de resolución contemporáneas. Y poco estaríamos en condiciones de decir a propósito de los poderes de esta literatura en tanto acto, en tanto afirmación irreductible⁶. Pero si la referencia a sus condiciones de posibilidad es, por una parte, imprescindible para apreciar lo que las experimentaciones literarias de Puig pueden, por otra se revela como un recurso insuficiente que termina obstaculizando la evaluación que debería posibilitar.

Limitarse a considerar la forma en que la literatura de Puig responde al horizonte cultural que la condiciona, al horizonte moral de los enfrentamientos entre valores establecidos, significa limitar la potencia política de esta literatura a la efectucción de sus *fuerzas de padecer*⁷. Desde esa perspectiva sólo se tiene en cuenta la disponibilidad de esta

⁵ Para la diferencia entre los poderes de la literatura en tanto *institución* y los poderes de *inquietud* del *acto* literario, ver la Introducción de este trabajo.

⁶ Si estos poderes son poderes de *contestación* de la voluntad moral y política que instituyó determinadas diferencias culturales, si se ejercen en la resistencia a identificarse con alguna de las alternativas culturales instituidas como los únicos modos de existencia estética posibles en los momentos históricos de su aparición y su desarrollo, poco podríamos decir de estos poderes sin considerar las morales que sacuden, que interrogan, que inquietan. La experiencia narrativa de Puig difiere del horizonte de las evaluaciones culturales (en términos de conflictos) sobre el uso literario de materiales subculturales, pero ese movimiento de suspensión y desplazamiento, de devenir, sólo podemos apreciarlo si consideramos también las potencias reductoras de las morales que esta experiencia neutraliza.

⁷ Para un desarrollo de la aplicación a los problemas de las políticas literarias de la diferencia entre *fuerzas de padecer* (o "potencia de afección") y *fuerzas de actuar* (o "potencia de acción"), diferencia que proviene del pensamiento ético de Spinoza según lo sistematiza Deleuze (1975 y 1984),

literatura para conformarse a lo que pueden las morales que la rodean, negando, de hecho, la fuerza de sus poderes de invención (de *algo* extraño, ajeno a los criterios de valoración establecidos), sus *fuerzas de actuar*. Incluso si se llega a determinar que el sentido de su respuesta al horizonte de expectativas morales es crítico, esta literatura vale por lo que padece, por cómo reacciona a lo que padece: los términos que definen la orientación y la eficacia de sus políticas continúan siendo los del conflicto, es decir, ciertos valores establecidos que la trascienden. Limitarse a apreciar la literatura de Puig por sus pasiones, por cómo responde (si en forma vanguardista o no vanguardista, si en forma crítica o desinteresada) a los conflictos culturales que, condicionándola, la afectan, implica negarse a experimentar el *poder de interrogación* de esta literatura, la forma en que ella se constituye como una interrogación que excede las expectativas morales, que recorre los dominios culturales sin adherir, ni adherirse, a la identidad de los valores en juego, poniéndose --según la fórmula barthesiana-- "más allá y al lado" de los conflictos (Barthes 1982, 27).

"¿Cómo enfrentarse desde la cultura letrada a la masificación cultural?" "¿Cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas?" El conflicto entre los estados de cultura alta o letrada y masiva o popular, que es la condición de posibilidad de la formulación de estas preguntas y de sus respuestas, no sólo fija una forma de distribuir los valores estéticos (unos en oposición a los otros) sino que además, por estar enunciado aquí desde uno de los dos términos enfrentados: la cultura alta o letrada (la Cultura), supone una jerarquía e impone, en consecuencia, una jerarquización. Referir, por la vía de estas preguntas, la literatura de Puig al conflicto cultura alta/cultura popular, no sólo termina por inmovilizar sus búsquedas bajo el peso de las certidumbres morales que provienen de la

confrontación entre esos dos estados de cultura (o es esto o es aquello), sino que además impone para su lectura la asunción del punto de vista evaluador de la cultura letrada. La Literatura⁸ es, para estas preguntas, un estado de cultura alta que gobierna, de acuerdo con sus criterios altos de valoración, el sentido de sus intercambios con otros estados de cultura, masificados, degradados. Según la forma de estas preguntas, la Literatura es, o bien el punto de partida de las experiencias de Puig (*desde* ella se enfrenta a lo popular), o bien su punto de llegada (es lo que se quiere construir usando lo popular). Y según el valor cultural que la enunciación de estas preguntas le supone a la Literatura, los encuentros con lo popular que ocurren en la narrativa de Puig no pueden ser pensados sino en términos de un "enfrentamiento constructivo". Haciéndola partícipe del "trabajo de unificación y de identificación" (Blanchot 1976, 59) que define a la cultura, los usos de lo popular que hace la literatura de Puig, vistos desde la Literatura, no pueden ser otra cosa más que críticos, no pueden ser identificados con un valor estético superior a "de vanguardia".

Una evaluación ética, y no moral, de las políticas literarias que se ejercen en los usos que hace Puig de las formas culturales degradadas, triviales, masificadas, deberá resistirse al impulso reactivo de querer limitar la *afirmación* del poder de esos usos a través de su *reconocimiento*, es decir, de querer limitar la afirmación del poder de su diferencia (poder de diferir la atribución de un sentido y de experimentar, en esa suspensión, la posibilidad de sentidos desconocidos) a través del reconocimiento de su poder de adherir a valores establecidos diferentes de otros, en conflicto con otros (que identifican a esos usos como costumbristas o "de vanguardia", como moralmente desinteresados o críticos). Esta lectura ética deberá seguir el recorrido de la obra de Puig a través de las manifestaciones del

⁸ La mayúscula pretende señalar que la literatura es identificada aquí de acuerdo con un valor moral establecido, una determinación estética que funciona como un valor en sí mismo: de vanguardia, moderna.

conflicto cultura alta/cultura popular que le conciernen históricamente, pero no para identificarla, identificándose, con algunos de los términos enfrentados, sino para localizar sus puntos de resistencia y de exceso en el interior o en los márgenes de las morales contrapuestas. Esta lectura deberá seguir los desplazamientos de la obra de Puig a través de los conflictos que la condicionan y determinan pero no de acuerdo a la orientación moral que prescriben esos conflictos, sino en el sentido de las líneas de fuga que la obra traza en su *devenir*, esas líneas que pasan *entre* lo popular y letrado, contra-efectuando el trabajo de identificación y de homogeneización de las determinaciones culturales.

II. Diferencia y contextualización

Para esclarecer algunos vínculos de la literatura de Puig con las modas culturales contemporáneas a su aparición, María Teresa Gramuglio encuentra conveniente "preguntarse cuánto deben muchos aspectos de la imagen de la clase media que se articula en sus novelas, especialmente en las dos primeras, a la presencia de un discurso sociológico, psicológico y también periodístico que a mediados de la década del sesenta realizó caracterizaciones más o menos serias o jocosas de la 'horrible' clase media, con sus no menos horribles gustos, traumas y costumbres, entre las que se destacó la de un notable best-seller ensayístico: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* de Juan José Sebreli" (Gramuglio 1980, 35). La pregunta que Gramuglio nos invita a formular apunta al esclarecimiento de la relación, planteada en términos de deuda, de la literatura de Puig con parte de su *contexto*. ¿Cuánto deben *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* al libro de Sebreli, a ciertas notas publicadas en *Primera Plana* y en *Confirmado*, al humor de Landrú y de Quino y, por qué no, a las páginas de *Sexo y traición en Roberto Arlt* referidas a la hipocresía de la moral de la clase media⁹? La respuesta es simple: tanto como la reconstrucción de ese horizonte cultural deje leer. El contexto, o tal vez sería mejor decir la *contextualización*, es "un aparato para dejar leer lo que se quiere leer" (Ludmer 1988, 44). Lo que una obra debe a su contexto lo establece el crítico de acuerdo con sus intereses (lo que él quiere leer, lo que él quiere que se lea, según los valores o disvalores que atribuya

⁹ José Amícola conjetura que Puig, que publicó *La traición de Rita Hayworth* en la misma casa editorial en la que se publicaron *Sexo y traición en Roberto Arlt* en 1965 y *Conciencia y estructura* en 1969, la Editorial Jorge Alvarez, "no debía desconocer las opiniones de [Oscar Masotta], el teorizador que ahora consideramos el más importante del momento", "un autor clave para la comprensión de los fenómenos culturales de la Argentina de la década del '60" (1992, 209).

a esa legibilidad) y gracias a sus destrezas para el juego de la contextualización, juego eminentemente retórico en el que se le determinan como verosímiles ciertos límites al sentido, haciendo jugar a favor de los intereses propios la indeterminación que se reserva en el origen de su circulación¹⁰.

Lo que está en juego, lo que interesa dirimir en el juego contextualizador al que nos invita Gramuglio, es el valor histórico de la potencia crítica de la literatura de Puig en tanto crítica de los discursos morales y de los gustos de la clase media argentina. Lo que interesa determinar, reclamando el pago de la deuda de las novelas de Puig con su contexto, es hasta qué punto esas novelas fueron más allá de una moda crítica de la época, hasta qué punto no se conformaron simplemente con la reproducción de ciertos estereotipos de la crítica a los estereotipos pequeño-burgueses. Cuanto mayor sea la deuda, es decir, cuanto mayor sea la dependencia respecto de las convenciones, menor será la eficacia crítica (ya que lo que se espera de la literatura es que invente, y no sólo que reproduzca, formas de criticar).

Uno de los riesgos que se corren en la contextualización es el de reducir las diferencias significativas entre el texto que se pretende situar y el horizonte que lo limita y explica. Cuando se intenta localizar a Puig de acuerdo con los parámetros culturales de lo que se supone es su contexto, se corre el riesgo de borrar las diferencias entre las experiencias narrativas que se realizan en sus novelas --experiencias que no es posible apreciar, inmediatamente, en términos institucionales, es decir, en los términos en los que se establece la contextualización-- y ciertos discursos sociológicos, psicológicos y

¹⁰ Para una comprensión de las tensiones entre determinación e indeterminación del sentido en el juego de la contextualización, ver Derrida 1989. Para deconstruir las evidencias comunicacionales de la noción de *contexto*, Derrida trabaja sobre dos afirmaciones fundamentales: a. "un contexto no es nunca absolutamente determinable, (...) no está nunca asegurada o saturada su determinación" (351) y b. un texto "puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable" y esto no supone que el texto "valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto"

periodísticos con los que comparten intereses morales. Como algunos de los discursos que definían, dentro del campo cultural de la época, ciertas estructuras de sentimiento, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* toman la clase media como objeto de crítica, pero "la de Puig es la más radical crítica posible, porque empieza por ser una crítica del lenguaje" (Gimferrer 1978, 96). Las novelas de Puig no se contentan con exhibir críticamente los lugares comunes estéticos e ideológicos de la clase media argentina¹¹, narran los procesos discursivos por los que esos lugares se imponen como comunes, las estrategias múltiples de apropiación y desapropiación del sentido que se efectúan en los discursos sociales para instituir determinadas creencias como los lugares en los que una comunidad tiene que encontrarse consigo misma. *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* pueden leerse (y así intentaremos hacerlo en los capítulos siguientes de este trabajo) como un estudio *microfísico* de las fuerzas de sujeción que actúan en la práctica que sirve de sostén a todas las otras prácticas sociales: la conversación. La diferencia de las novelas de Puig respecto de su contexto discursivo es, fundamentalmente, una diferencia de intensidad. La potencia crítica de esas novelas excede notablemente el horizonte de las formas convencionales de la crítica (sociológica, psicológica o periodística) de la época: no se limita a responder a sus expectativas, no se la puede apreciar desde ellas. En este sentido, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* parecen no deberle demasiado a los ensayos de Sebrel y Masotta, al "clima" intelectual y periodístico de los 60 (porque es poco lo que esa trama de referencias deja leer en este sentido), y mucho --una deuda,

(361-2).

¹¹ Que la clase media que ponen en escena las dos primeras novelas de Puig es la de la Argentina de los años 30 y 40 y no la de la década del 60 es otra diferencia --esta vez, una diferencia histórica, es decir, una diferencia planteada en sus propios términos-- que un trabajo de contextualización riguroso no debería pasar por alto.

literalmente, incalculable-- a la fascinación infantil de Puig por las voces de los otros, a sus experiencias "como lector y aprendiz de una lengua" (Aira 1991, 28) irrenunciable pero que siempre lo dejaría fuera¹²: la lengua familiar, la lengua de la clase media argentina, en un pueblo de la Pampa, en los años 30 y 40.

Las dos primeras novelas de Puig "sintonizaron" con las caracterizaciones de la clase media que circulaban, en el momento de su aparición, en el medio cultural argentino. Sin la referencia a este fenómeno de sintonía, difícilmente podría explicarse la recepción favorable que tuvieron estas novelas en algunos de los medios masivos y, fundamentalmente, en el público lector de la época (particularmente, el suceso de ventas de *Boquitas pintadas*, que llegó a convertirse en un verdadero best-seller)¹³. Pero ni los discursos periodísticos ni la ensayística de los '60, aunque contribuyeron en su momento a hacerlas cultural e ideológicamente aceptables, dejan leer nada que concierna a lo esencial de las búsquedas narrativas de Puig, nada que sintonice con la intensidad de las formas de experimentar determinadas realidades culturales e ideológicas que esas narraciones inventan.

¹² La *escucha literaria* de Puig, amorosa y crítica a un mismo tiempo, debe mucho a este sentimiento infantil de extrañeza en lo familiar.

¹³ Como un testimonio de la recepción favorable que tuvo *Boquitas pintadas* en los medios no especializados y de circulación masiva de la época, puede leerse la nota publicada, con motivo de su aparición, en setiembre de 1969, en el semanario de actualidad *Siete Días Ilustrados* (reproducida en Barei-Ammann 1988, 72). Transcribimos algunos momentos de esa reseña: "Como un nuevo Choderlos de Laclos, Puig --casi repitiendo sus ritos-- se erige en el verdugo de la clase a la que pertenece..."; "Puig ha preferido [en *Boquitas pintadas*] dirigir sus cañones contra la mediocridad, ha elegido hacer centro en ella para convertir por medio del lenguaje la estrepitosa destrucción de un tiempo, de una clase, de una mentalidad, en una abrumadora lección moral." Como otras, esta nota publicada en una revista para consumo de la clase media, destinada a ser leída por los miembros de una clase habituada a consumir, con satisfacción, discursos críticos sobre sí misma, habrá servido para legitimar cultural e ideológicamente la circulación de *Boquitas pintadas* y, seguramente, para estimular su compra.

III. La *cultura pop* como horizonte

Ese movimiento doble de asimilación y de exceso es también el que cumpleñ las primeras novelas de Puig respecto del horizonte estético que contextualiza con mayor precisión su emergencia: las producciones artísticas de la llamada *cultura pop*. Puig, como se sabe, escribió la mayor parte de *La traición de Rita Hayworth* en Nueva York, entre 1963 y 1965, es decir, "cuando el pop-art estaba en pleno apogeo en Estados Unidos" (Bianchi 1987, 843). De regreso en Buenos Aires, entre 1967 y 1969, "años de apogeo de la circulación de discursos teóricos que hacen la apología o la crítica del consumo, de la cultura de masas, de la estructura del mal gusto" (Páez 1995, 14), escribió *Boquitas pintadas*. La solidaridad entre algunos aspectos fundamentales de las estrategias compositivas de estas novelas y el horizonte de expectativas estéticas que definían los artistas y los teóricos del arte *pop* es indiscutible¹⁴. Si, como lo afirma una de sus figuras fundamentales, Lichtenstein, "lo que caracteriza al *pop* es, ante todo, el uso que hace de lo despreciado" (citado en Barthes 1986, 204), *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* parecen haber sido escritas para servir de ejemplo a esa caracterización. ¿Qué podría resultar más *pop*, es decir, más actual, para los lectores argentinos de mediados de la década del '60, que la aparición en una novela de restos de melodramas cinematográficos y radiales, de letras de tangos y boleros, de conversaciones y escrituras banales? Yuxtaponiendo esos restos en la composición de la trama, dejándolos que se hagan cargo

¹⁴La proximidad de la literatura de Puig con las propuestas estéticas del *pop* es señalada, entre otros, por Bianchi (1987), Lavers (1988), Sarlo (1990a y 1990b), Lorenzo Alcalá (1992), Steinberg (1995), Páez (1995) y Speranza (1995 y 1998). Sobre el *pop-art*, en general, ver Livingstone --Ed.-- 1991 y Masotta 1967.

por sí mismos de la instancia narrativa, las novelas de Puig se presentan como una propuesta de contacto e intercambio entre el arte y los productos, generalmente triviales, de los medios de comunicación de masas, en un momento en el que, fundamentalmente a través de la técnica del *bricolage*, la inversión de valores que caracteriza al *pop* se había consolidado, dentro de algunos sectores del campo cultural argentino, como un valor estético establecido. Apremiar lo despreciado, hacer un uso artístico de productos mass-mediáticos, de restos de la cultura popular, no sólo no era una novedad para las expectativas estéticas de los '60, sino que se trataba además de una opción estética de reconocido valor tanto para muchos artistas como para un vasto sector del público consumidor de arte.

Las obras de los artistas *pop*, con las que se familiarizó seguramente mientras vivía en Nueva York, lo mismo que los discursos teóricos y críticos --que circulaban también en Buenos Aires, en torno al mítico Instituto Di Tella¹⁵-- sobre los valores estéticos e ideológicos de los productos mass-mediáticos, definieron las condiciones de posibilidad de los usos culturales que hizo Puig, en *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas*, de las formas populares, a la vez que les sirvieron como horizonte de legitimidad. El *pop* se había impuesto, desde fines de los '50, como un punto vista sobre el conflicto entre la cultura letrada y la cultura popular, como una resolución de ese conflicto. En este sentido, aunque se trataba de una propuesta que polemizaba con otras, que era resistida tanto por quienes adscribían a valores estéticos tradicionales como por quienes se situaban desde las perspectivas renovadoras de las vanguardias, el *pop* había abierto "un espacio de legalidad de lo popular en el interior del discurso letrado" (Sarlo 1990b, 8), legitimaba "lo popular como sustento, como discurso y base de zonas de la cultura alta" (Idem). La inversión de

¹⁵ Cfr. Masotta 1967 y 1968.

valores que promovía el uso estético de lo despreciado por la cultura alta era, en el momento en que Puig escribió sus primeras novelas, una operación moral autorizada por el prestigio cultural (consolidado dentro de la misma cultura alta) de las experiencias *pop*.

"Hice mi obra, creé un estilo, con los desechos, con la basura que arrojaba la gente culta; con las sobras que dejaba la intelligenza de la Argentina. Con el mal gusto que ellos despreciaban y pensaban inútil, armé mi discurso y le di peso a mi lenguaje" (en Almada Roche 1992, 43). Si nos limitásemos a apreciar la experiencia literaria de Puig en los términos que él mismo propone en esta descripción; si acordásemos en que esta reivindicación del uso de lo despreciado por la cultura alta expresa el sentido de sus búsquedas narrativas, Puig se nos aparecería simplemente como un avatar argentino de la cultura *pop*, como un representante tardío --y demasiado ingenuo, y demasiado resentido¹⁶-- del punto de vista moral según el cual ella propone, en conflicto con otras propuestas estéticas, una articulación de lo popular y lo alto. Pero las potencias literarias de la obra de Puig se afirman "más allá y al lado" de los límites que definen sus condiciones de posibilidad y de legitimidad --que son, para volver a citar a Deleuze-Guattari (1993, 112), "condiciones casi negativas" de lo que en ella se experimenta. La búsqueda narrativa de Puig excede el conjunto de condiciones que la hacen posible en tanto comienza desde un lugar --al que sólo se accede por esa búsqueda-- irreductible a la generalidad de las determinaciones estéticas e ideológicas que esas condiciones fijan. Se trata de un exceso imperceptible, que no es el resultado de una voluntad de ruptura o de transgresión de límites, sino de un

¹⁶ La "ingenuidad", indudablemente impostada, tiene que ver con el olvido de que entre alguna "gente culta" de Nueva York y de Buenos Aires el uso del mal gusto era una práctica, no sólo habitual, sino además "bien vista". El resentimiento contra la "intelligenza de la Argentina", que no puede ni quiere disimular, es seguramente el resultado de algunos de los rechazos que Puig sufrió en sus comienzos (en primer lugar: no haber ganado con *Boquitas pintadas* el Premio *Primera Plana* de novela, por el desprecio que ese folletín "sin proyección social ni política" despertó en los miembros del jurado).

desplazamiento. En el interior de la cultura *pop*, sin la cual tal vez no hubiese sido posible, sin la cual no hubiese podido legitimarse, la literatura de Puig traza líneas de devenir, de invención de formas de experimentar con lo despreciado culturalmente que interesan no por sus valores morales, por su poder de representar una determinada posición (la del *pop*) dentro de los conflictos sobre la legitimidad estética de los usos de lo popular, sino por lo que pueden transmitir a la lectura desde un punto de vista ético¹⁷.

La referencia al contexto de la cultura *pop*, es decir, la referencia a uno de los modos de la actualidad estética en la Argentina de la década del 60, nos deja leer cómo fue posible que apareciese y circulase fluidamente dentro de su campo cultural una literatura como la de Puig. Este gesto crítico repone las condiciones generales de la emergencia particular de esa literatura, pero nada dice del acontecimiento de su singularidad¹⁸. Para experimentar en la lectura la diferencia de las fuerzas éticas y políticas que definen ese acontecimiento, hay que intentar seguir el trazado de las líneas de fuga por las que las búsquedas narrativas de Puig transforman radicalmente la naturaleza de sus problemas

¹⁷ Según cómo se plantea la diferencia entre las fuerzas que impulsan su devenir extra-moral y las que producen su recodificación de acuerdo con los conflictos culturales que la contextualizan; según cuáles sean las fuerzas que dominan en la formulación de un problema, se define, en términos de intensidad y no de identidad, el valor ético de la obra de Puig. Cuanto mayor es el poder explicativo del contexto, de las condiciones de posibilidad y de legitimidad, es decir, cuanto menos una obra, o uno de sus aspectos, resiste a ese poder, menor es la potencia de la afirmación de la diferencia de ese aspecto o de la obra en su totalidad. En este sentido, la diferencia ética y política que proponemos en este trabajo (Cfr. el Capítulo 7) entre las dos primeras novelas de Puig y *The Buenos Aires Affair*, se sostiene fundamentalmente en la disponibilidad de esta última para dejarse explicar por la referencia al contexto cultural de la época. La remisión a las disputas sobre la legitimidad estética de las experiencias de los artistas pop que tensionaban los ambientes culturales (fundamentalmente los del periodismo especializado), en la Argentina modernizada de la década del 60, no sólo permite reponer los sentidos que la novela cifra en clave alegórica, sino, lo que es más importante, explicar la voluntad moral --de toma de posición, de justificación de la posición adoptada-- que anima al proyecto de su escritura.

¹⁸ En tanto la irrupción de lo singular descompone la pertinencia epistémica y la consistencia moral de la complementariedad entre lo general y lo particular como punto de vista para identificar y evaluar lo existente. Para un desarrollo de esta comprensión de lo singular como acontecimiento excesivo, ver, además de Deleuze (1989, 116 y ss.), Ritvo (1985).

haciéndolos aparecer en otro lugar, respondiendo a otras exigencias. Hay que plegarse a los desplazamientos de perspectiva por los que la literatura de Puig resiste a su identificación con las determinaciones de la cultura *pop* suspendiendo la efectuación de los conflictos morales que la condicionan.

El *pop* se caracteriza, según Beatriz Sarlo (1995, 105), por una doble afirmación: de la muerte del arte y del ocaso de la subjetividad. Si atendemos a las declaraciones de Puig, habituales en sus entrevistas, sobre la eficacia de la novela como medio de conocimiento (de auto-conocimiento, en primer lugar) y de indagación y crítica de algunos prejuicios sociales (los "errores" argentinos), se hace difícil identificar su punto de vista estético con la voluntad apocalíptica de la primera afirmación del *pop*. Puig no sólo no cree en la muerte del arte, en la necesidad histórica de su desaparición, sino que apuesta a favor de algunos de sus valores tradicionales¹⁹. Su confianza, puesta de manifiesto en algunas entrevistas, en los poderes gnoseológicos y desmitificadores de la literatura --esos poderes que definen, para muchos críticos, la orientación política de sus novelas-- lo retiene en una posición anacrónica respecto de la actualidad *pop* que sirve de contexto a su obra. (Todavía más anacrónica resulta su insistencia en el "interés" --que hay que saber despertar, mantener y satisfacer-- como una fuerza sin la cual ninguna experiencia estética puede sostenerse.)

Como todo escritor que inventa una nueva perspectiva sobre la literatura y la vida, inventando nuevas formas de relacionarlas, Puig aparece *a destiempo*, desplazado del presente de la efectuación cultural de su obra. Su inactualidad, su modo de estar implicado en los debates culturales de la época manteniendo, a la vez, una reserva de indeterminación

¹⁹ En esta dirección hay que leer sus impresiones negativas sobre la posibilidad de que el cine y la televisión terminen con la narración literaria, sus declaraciones de "renovada admiración por las ventajas de la narrativa impresa, con su margen generoso para la experimentación del autor, y al mismo tiempo el amplio territorio que propone para el encuentro del autor con su lector" (Puig 1993, 139-140).

que lo proyecta hacia una posición excéntrica, se hace particularmente sensible si consideramos su distancia, sostenida en la proximidad, respecto de la otra afirmación del *pop*: el ocaso de la subjetividad. Los artistas *pop* se propusieron redefinir el concepto de estilo artístico borrando "su firma en la reproducción mecánica de los clisés de la industria de consumo o en la apropiación de técnicas del diseño gráfico. Contrariando el énfasis moderno de la originalidad como fin en sí mismo, oponiéndose al culto del artista como héroe individual, los artistas *pop* asaltaron las convenciones del gusto mediante la sujeción de su propia sensibilidad a la de sus materiales" (Speranza 1995, 165). Si acordamos en que los materiales con los que Puig construye sus narraciones son los melodramas cinematográficos y radiofónicos, las letras del cancionero popular, la literatura sentimental y los discursos doxológicos de la clase media, podemos hablar, indudablemente, de una sujeción de su sensibilidad literaria a estos materiales. Se ha dicho, a veces a modo de reprobación, por lo común para elogiarlo, que Puig no tiene estilo, o bien, que su estilo desaparece detrás del de sus personajes, detrás de esas voces en las que hablan los géneros discursivos triviales. No hay forma ni necesidad de negar esta evidencia, pero sí de avanzar más allá, de no limitar el arte narrativo de Puig a su capacidad para representar los modos enunciativos, las inflexiones culturales y sociales, de algunas formas del habla y de la escritura popular y para reproducir los estereotipos temáticos y técnicos del melodrama. Lo que esa evidencia deja sin pensar, porque se contenta con una valoración realista²⁰, es el sentido ético de la aparición de estos estilos en los que la individualidad artística de Puig desaparece.

La sujeción de la perspectiva narrativa a las posibilidades estéticas de los materiales

²⁰ Como la que se expresa en la afirmación de que "el lector [de *La traición de Rita Hayworth*] tiene la impresión de que el pueblo resucita y habla por sí mismo" (Echavarren-Giordano 1986, 19).

despreciados por la cultura alta es para la literatura de Puig un punto de partida, no un fin en sí mismo. La sensibilidad individual se borra, pero no para anonadarse en la indiferenciación de los códigos subculturales²¹, sino para dar lugar a la emergencia de una sensibilidad pre-individual, no codificada, anterior a cualquier individuación. Puig pierde gozosamente su voz individual, en la enunciación colectiva de las voces de las subculturas, para encontrar la singularidad de su voz narrativa. En la literatura de Puig se afirma el ocaso de una idea de subjetividad: la subjetividad del individuo, y no se lo afirma simplemente, descartando esa subjetividad, declarándola perimida, sino poniéndola a funcionar y experimentando las condiciones de posibilidad y los límites de su funcionamiento. La literatura de Puig es una crítica de esta idea de subjetividad que se realiza desde la afirmación de otra idea radicalmente diferente: la de "la subjetividad del no-sujeto" (Barthes 1976, 50), es decir, la de una subjetividad sin fundamentos (morales o culturales), que ya no puede ser pensada en términos substancialistas (como algo constituido definitivamente, por su sujeción a determinados códigos), sino de acuerdo con el acontecimiento singular de su aparición-desaparición, es decir, de acuerdo con su insistencia en sustraerse a la efectuación de los códigos que la constituyen. ¿Pero cómo se realiza en las novelas de Puig esa experiencia crítica de los límites de la subjetividad del individuo? ¿Y dónde, y según qué medios, se afirma esa otra subjetividad que es pura intensidad, pura insistencia? Estas preguntas remiten a los dos acontecimientos que definen, desde un punto de vista ético, el sentido político de la literatura de Puig: el desprendimiento de la voz narrativa²² de la sensibilidad que presuponen los materiales que la constituyen y

²¹ En este punto se detiene Sarlo (1990a), cuando sostiene que no hay distancia entre las novelas de Puig y los productos de la cultura popular que ellas copian minuciosamente.

²² "Voz narrativa" es un concepto que tomamos de Blanchot (1970, 585 y ss.) y remite a lo que podríamos llamar el "sujeto de la narración" (sujeto indeterminado, pero determinable como tal

el desprendimiento de las voces narradas en conversación respecto de los códigos morales que constituyen los modos de la interlocución social dentro de la cual se individualizan. Se trata en los dos casos de un desprendimiento que sólo puede apreciarse, si se aprecian simultáneamente las fuerzas de sujeción que lo condicionan.

en la lectura). Este sujeto no debe confundirse con el "narrador", que es una función del "relato" determinable en términos de "punto de vista". Mientras que "la voz narrativa es --según la define Derrida, parafraseando a Blanchot-- una voz que en la narración ya no es más signo de un sujeto identificable o de una persona" (en Telmon 1993, 68), los "narradores" se identifican, desde el interior del relato, por la asunción de una determinada visión personal.

IV. Del *kitsch* al *camp*

¿Cómo ceñir el lugar incierto, indeterminado, de la sensibilidad estética de Puig, en su desprendimiento de la sensibilidad subcultural que informa a los materiales con los que construye su literatura? ¿Cómo ceñir ese lugar excéntrico, desplazado imperceptiblemente del marco de referencia que establecen las afirmaciones de la cultura *pop*? Una vía regia para encontrar ese lugar en el que comienzan las búsquedas narrativas de Puig puede trazarse a partir del comentario de sus relaciones con el *mal gusto*, confrontándolas con los planteos estéticos del *kitsch* y del *camp*.

Las diferencias y las articulaciones entre las categorías de *pop*, de *kitsch* y de *camp* no siempre están definidas claramente en los estudios teóricos sobre el tema y suelen variar, además, de un estudio a otro²³. Como lo señala Roxana Páez (1995, 12 y ss.), el margen de imprecisión y de superposición en el uso de estas categorías aumenta considerablemente cuando el campo de aplicación es la literatura de Puig. De acuerdo con la estrategia crítica que venimos sosteniendo (seguir los desplazamientos, los desvíos de las búsquedas narrativas de Puig respecto de los conflictos culturales que las condicionan para experimentar la afirmación de sus diferencias), mantendremos el uso de la categoría de *pop* para referirnos al horizonte más general que define, en la década del '60, las posibilidades de reciclaje estético de lo despreciado por la cultura alta, y distinguiremos al *kitsch* y al *camp* como dos de las posibilidades determinadas por ese horizonte, como dos estéticas del mal gusto legitimadas por la cultura *pop*.

²³ Cfr., en este sentido, las reflexiones de Calinescu (1987) sobre las dificultades, y a veces la imposibilidad, para distinguir lo *kitsch* de lo *camp* (226) y su caracterización de lo *kitsch* como "la categoría más sorprendente y elusiva de la estética moderna" (227).

La sensibilidad *kitsch* se define, según la fórmula propuesta por uno de sus principales teóricos, como un "mal gusto del buen gusto" (Moles-Wahl 1971, 168)²⁴. Esta sensibilidad se manifiesta tanto en la producción y el consumo de objetos artísticos como en la estetización de los más diversos dominios de la vida social, afirmando en los dos casos, a través de medios vulgares, la asimilación del arte con una presunta elevación cultural. El *kitsch* es fundamentalmente pretencioso: entroniza el arte como un bien superior, como algo sublime, que impregna de sublimidad a quienes entran en contacto con él, pero reduce la potencia de sus efectos al cumplimiento de ciertas funciones prácticas que sirven para hacer más confortable la vida: la decoración y la ornamentación²⁵. Desde su aparición, a fines del siglo pasado, el *kitsch* se presenta como una tentativa de resolver estéticamente un conflicto moral característico de la pequeño-burguesía: la "tensión entre un modelo de vida romántica y un deseo de instalación confortable" (Moles-Wahl 1971, 156). Como la resolución se produce a favor del confort (pero con la suficiente mala fe como para pretender que ciertas formas del confort sean sublimes), la sensibilidad *kitsch* se alimenta de la redundancia: únicamente reconoce como efectos estéticos aquellos "efectos ya confeccionados" (Eco 1977, 88), se "conmueve" únicamente ante la presencia de aquello que se ha instituido, de las formas más groseras, como "conmovedor". Para volver a la fórmula con la que iniciamos esta breve caracterización: la sensibilidad *kitsch* se define como el mal gusto de creer que el arte es cosa de buen gusto y que lo artístico consiste en una acumulación de efectos sentimentales que dan "brillo" a la vida.

²⁴ Sobre el fenómeno *kitsch*, ver también Moles 1973, Broch 1974, Eco 1977 y Calinescu 1987.

²⁵ "El objetivo básico [del *kitsch* es] la belleza, el efecto bello, lo decorativo" (Broch 1974, 368).

La presencia de lo *kitsch* en las novelas de Puig es evidente. ¿Cómo no habríamos de encontrar manifestaciones de esta sensibilidad, que es "la expresión del estilo de vida de la clase media" (Calinescu 1987, 258), en novelas que toman como objetos de representación los discursos y las creencias que identifican a esa clase en determinados momentos históricos de nuestro país? Las representaciones *kitsch* referidas al arte aparecen en las novelas de Puig como una manifestación particular de la inautenticidad, la impostura y el conservadurismo que caracterizan la moral pequeño-burguesa²⁶. Pero tan evidente como lo anterior es la no asimilación del punto de vista estético que se afirma en esas novelas a propósito del mal gusto con el que se afirma en las manifestaciones de la sensibilidad de sus personajes. "Puig no es *kitsch*, sino que pone a funcionar el mal gusto en su literatura" (Páez 1995, 12). *Kitsch* son los lugares comunes de algunos discursos (estéticos, políticos, religiosos, sentimentales) en los que las voces narradas sostienen su enunciación. *Kitsch* es la representación que tiene de sí misma, "como poetisa y declamadora" (16²⁷), Clara Evelia en el primer capítulo de *The Buenos Aires Affair*; *kitsch* son las creencias, a las que ella adhiere con énfasis (el *kitsch* siempre es enfático), de que los artistas, entre los que se cuentan ella y su hija, son personas "demasiado sensibles" (11) e "imprevisibles en sus reacciones" (15) y de que los de Bécquer son "¡versos extraordinarios!" (12); *kitsch* es la imagen del entusiasmo que siente de pronto como "dos alas fuertes [en la espalda] listas para desplegarse" (13). También es *kitsch* la imagen de sí misma como artista *pop*, como *bricoleur* estético, que construye Gladys, la hija de Clara Evelia, en la entrevista imaginaria para la revista neoyorquina *Harper's Bazaar* narrada en el capítulo VII de la misma novela. La

²⁶ Sobre la "disposición conservadora" del *kitsch*, que es siempre arte imitativo, y sobre la "actitud fraudulenta" del creador y del consumidor de esta clase de arte, ver Broch 1974. Para Broch "el *kitsch* es lo malo en el sistema de valores del arte" (380) porque reduce lo artístico a lo "agradable" y pretende que este valga como auténtica belleza.

²⁷ Las indicaciones de página entre paréntesis remiten a Puig 1974c.

impostura de presentarse como purificada de cualquier impostura "culturosa" precipita su discurso por la pendiente del sentimentalismo: "No pude dormir, a las cinco el amanecer me sorprendió en la playa, recogiendo por primera vez los deshechos que había dejado la marejada sobre la arena. La resaca, me atrevía solamente a amar la resaca, otra cosa era demasiado pretender. Volví a casa y empecé a hablar --en voz muy baja para no despertar a mamá-- con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar sus voces. La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma, o la vida misma. Esa era la obra" (126)²⁸. *Kitsch* son, en *La traición de Rita Hayworth*²⁹: la creencia del padre de Herminia en que "La vida de Schubert tiene un significado sublime" (294); el verso que le escribe a Teté su padre: "Mi niña es el sol" (109); las novelas románticas que lee Paquita para llorar: *Marianela* y *María*; los motivos por los que Mita se entusiasma con algunas películas: la glorificación del arte en *La ninfa constante* (137) y el sobresentimentalismo de *Hasta que la muerte nos separe* (151); el lirismo melodramático y el refinamiento vulgar y excesivo de la composición escolar de José L. Casals narrada en el capítulo XIII. También es *kitsch* el rechazo de Toto, cuando se convierte en un adolescente "petulante", al gusto de Herminia por los "compositores románticos" (291), en particular, su odio declarado a Chopin (296). Su impostura de creerse no contaminado por las imposturas sentimentales se alimenta de una creencia *kitsch* en que los románticos no son de buen gusto.

²⁸ Sobre las diferentes interpretaciones del valor de esta imagen de artista (alegoría de la "imagen de escritor" de Puig, según sus declaraciones en varias entrevistas y según algunos desciframientos críticos), ver el Capítulo 7 de este trabajo.

²⁹ Las indicaciones de página entre paréntesis remiten a Puig 1974a.

Aunque no están referidas a fenómenos estéticos, es decir, aunque no tienen como objetos obras de arte o creencias en valores artísticos, hay una variedad muy amplia de representaciones cursis en las novelas de Puig que, por su alto grado de estetización y por su pretensión de resultar conmovedoras, pueden leerse también como manifestaciones de una sensibilidad *kitsch*. Así, por ejemplo, en la voz de Nené, en *Boquitas pintadas*³⁰, son próximas a las "ensoñaciones espurias" (Calinescu 1987, 224) del *kitsch* (del "kitsch religioso", en este caso) la apelación a Dios para que no se olvide de su alma de enamorada ("Señor que estás en el cielo, eso Tú lo has de escuchar ¿verdad que Tú no lo olvidas?" (230)) y sus reclamos de compasión y de ayuda dirigidos a las criaturas que habitan el reino celestial ("los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí" (Idem)); de un gusto *kitsch* son también las imágenes de la belleza de Juan Carlos, su amor eterno, como una cualidad divina ("...si Dios te hizo tan lindo es porque Él vio tu alma buena, y te premió..." (233)) y del Juicio Final como una ocasión propicia para reencontrarse con él, recostados en una misma cama "para dormir la más reparadora de las siestas" (Idem). Emparentadas con el "kitsch político" son las representaciones, provistas por el imaginario populista, de la dignidad y la santidad del trabajo y de los trabajadores que Esther usa en la escritura de su diario íntimo, narrado en el capítulo XII de *La traición de Rita Hayworth*, para transmitir la violencia contenida de su resentimiento ("...señora Chancha, no me venga usted con que hay que ocultar al trabajador y su sudor, y alabando a ese rascacielos porque oculta de la vista de los ricachones (y de sus conciencias) el espectáculo feroz (y hasta ayer triste por lo mal remunerado) del trabajo" (262)³¹) o para ilusionarse con un final feliz, glorioso, para su adiestramiento

³⁰ Las indicaciones de página entre paréntesis remiten a Puig 1974b.

³¹ Ver nota 29.

social ("Se suda con una pala y también se puede sudar de otro modo, con el torno o extrayendo muelas, y desinfectando caries, y más aun, operando atacados de peritonitis, o meningitis, o accidentados del tráfico callejero, en pocas palabras: administrando medicinas y cuidados a mi pueblo, mi pueblo querido, que quiero que quepa todo en mis brazos, los brazos de su doctorcita" (Idem)).

Artístico, religioso o político (pero también patriótico --el de la enseñanza y la iconografía escolar-- y, sobre todo, amoroso --el de los tangos, los boleros y el melodrama--), el *kitsch* se manifiesta en las voces narradas por Puig como el deseo de dar un baño de belleza prefabricada y de lustre moral a las vulgaridades de la vida. Esta forma involuntaria y pretenciosa del mal gusto, que individualiza culturalmente a sus personajes cuando los tensiona un conflicto social o moral, es uno de los objetos privilegiados de la minuciosa reconstrucción del universo de la sensibilidad pequeño-burguesa que practican, "en términos de una arqueología casi flaubertiana" (Gusmán 1993), las novelas de Puig. Pero no es únicamente la voluntad de realismo, y su correlato: la voluntad de crítica moral, lo que decide la aparición insistente, el registro minucioso, detallado, de discursos y objetos *kitsch* en estas novelas. Puig hace "un uso político de lo popular [de mal gusto] que desecha la parodia y los límites estrechos del consumo y la consolación" (Speranza 1991, 149). El sentido político del uso que hace Puig de las manifestaciones *kitsch* hay que buscarlo más allá de la simple identificación con la sensibilidad que esas manifestaciones expresan y, simultáneamente, más acá del distanciamiento crítico que suponen la apropiación paródica e irónica. Puig --dijimos-- no es *kitsch*, sino que pone a funcionar el mal gusto en sus novelas. ¿Pero cuál, si no el de la crítica desalienante, es el sentido de ese funcionamiento? En la transformación del

kitsch en *camp* se puede encontrar, según una de las más sutiles lecturas políticas de Puig, una respuesta para esta pregunta³².

A propósito de ciertas experiencias estéticas con lo que él llama "las intermitencias del gusto", Gillo Dorfles señala que "algunos artistas han sabido explotar la existencia del Kitsch para utilizarlo como una mercadería exquisita que --sabiamente dosificada e introducida en un contexto sumamente refinado-- está en condiciones de transformarse en una situación de signo opuesto: en lo que suele llamarse *camp*. En otros términos, el *camp* no es otra cosa que un Kitsch rescatado y convertido en *in* gracias a haber sido asumido por un artista o entendido, quien, por su propia iniciativa, lo ha elevado a los Altares del Gusto" (Dorfles 1974, 28). Esta definición resulta particularmente operativa porque permite establecer las diferencias entre la sensibilidad *camp* y la sensibilidad *kitsch* a partir del desplazamiento político que produce la transformación de una en otra. Mientras que la inautenticidad del *kitsch* suele ser involuntaria, la sensibilidad *camp* se manifiesta a través de gestos deliberados y, por lo común, espectaculares. El *camp* es, según la fórmula propuesta por su teórico más reconocido, la afirmación de "un buen gusto del mal gusto" (Sontag 1984, 320). Lo que interesa subrayar es que esta afirmación la realiza alguien que está en condiciones culturales de discriminar lo que es auténticamente de buen o mal gusto y que dispone, por lo general, de competencia para apreciar las obras artísticas de reconocido buen gusto, las que pertenecen a la cultura alta. Aunque suele presentarse como desinteresada por las implicancias políticas de sus actos³³, aunque pretende darse a

³² Cfr. Bacarisse 1986, 53 y ss.; Amicola 1992, 28 y 1996, 13; Páez 1995, 12; Romero 1994, 16.

³³ Nos atenemos en este punto a la caracterización "clásica" de la sensibilidad *camp* propuesta por Susan Sontag (1984). Desde hace algunos años, varios teóricos y críticos de los fenómenos estéticos vinculados con la cultura *gay* realizan una revisión de la caracterización de Sontag centrada, precisamente, en el reconocimiento de las fuerzas políticas, de contestación de la cultura dominante, que animan las producciones *camp*. Algunos de los principales trabajos

conocer nada más que como la exhibición de un gusto, la sensibilidad *camp* expresa claramente una toma de posición respecto del conflicto cultura alta/cultura popular: se propone, indirectamente, como una resolución para ese conflicto. El *kitsch* desconoce la vulgaridad que subyace a su pretensión de elevación cultural; el *camp* apuesta a favor de lo vulgar, que encuentra atractivo o valioso, con plena conciencia de que se trata de algo desdeñable según los cánones culturales del buen gusto, ya sea porque se mantiene indiferente ante ese desprecio o porque desea cuestionarlo (generalmente, por los dos motivos a la vez). La frivolidad como posición moral y la seducción como estrategia estética, asociadas al gusto por lo artificioso, lo extravagante y lo exagerado, son las determinaciones que definen a la sensibilidad *camp*. Por eso puede hablarse, a propósito de ella, de un "dandismo moderno" o de un "dandismo de la época de la cultura de masas" (Sontag 1984, 317), recordando que la *pose* que el dandy adopta como conducta moral para identificarse culturalmente (la afectación de vulgaridad, en este caso) supone un *posicionamiento* político³⁴

Los vínculos de la literatura de Puig, fundamentalmente de sus dos primeras novelas, con la sensibilidad *camp* son estrechos. Puig mismo los reconoció tempranamente, al referirse a la operación estética que practicó en *La traición de Rita Hayworth* con el cine de los años 30 (en Cousté 1968, 68). El *camp*, entendido como

orientados en esa dirección se encuentran recopilados en Meyer --Ed.-- (1994). Para estos autores, *camp* designa, más que una sensibilidad, una forma de crítica oposicional, que se realiza a través de prácticas y estrategias performativas específicas (fundamentalmente la parodia posmoderna) en las que adquiere visibilidad social la identidad *queer*. Desde la afirmación de lo *queer* como valor, como instancia deconstructora de la distinción burguesa hetero/homosexualidad, el ensayo de Sontag reduce --según estos teóricos-- los gestos desestabilizadores del *camp* al apropiárselo desde una perspectiva *pop*, en la que las connotaciones sexuales aparecen minimizadas. En este sentido hablan de "apropiaciones pop (no queers) del camp", designación que indudable e inevitablemente puede aplicarse a este momento de nuestra aproximación a los vínculos de Puig con el mal gusto.

³⁴ Sobre las fuerzas políticas de la *pose*, como estrategia de provocación social y como gesto desestabilizador de las clasificaciones culturales, ver Molloy 1994. Aunque el trabajo de Molloy se centra en la "pose finisecular", decadentista, su perspectiva de lectura puede transponerse al comentario de la *pose camp* "en la época de la cultura de masas".

una perspectiva moral que sitúa la intervención en el conflicto cultura alta/cultura popular mediante la afirmación del valor estético de ciertas formas de mal gusto y que produce, por esa afirmación, determinados efectos sociales (de seducción y de crítica); el *camp*, entendido de esta forma, parece dominar en muchos momentos de la obra de Puig, parece decidir, muchas veces, los alcances políticos de esa obra. Desde la seducción (o el rechazo) que promueven, en sus títulos, la referencia a la retórica sentimental de los melodramas o al culto por las estrellas de Hollywood, las primeras novelas de Puig parecen escritas para exhibir la sensibilidad de alguien que se permite disfrutar con lo que el buen gusto rechaza. Y si esto es lo que parece, lo que se nos aparece cuando intentamos identificar la literatura de Puig de acuerdo con las exigencias estéticas y sociales a las que tuvo que dar respuesta, es porque las fuerzas del *camp* son las que afectaron con mayor intensidad moral a esta literatura. Desde ninguna otra perspectiva pueden apreciarse con tanta definición y sutileza los efectos culturales de *La traición de Rita Hayworth* y de *Boquitas pintadas* como desde la perspectiva de los valores estéticos del *camp*. Pero estas certidumbres que identifican, y por lo tanto inmovilizan, las búsquedas narrativas de Puig según parámetros culturales y morales no deben ser consideradas más que un punto de partida. Un punto de partida al que arribamos siguiendo los desvíos que trazan esas búsquedas, un punto de partida que podemos apreciar, según parámetros irreductibles a las determinaciones morales y culturales, desde la perspectiva incierta que se inventa en esas búsquedas, como una configuración singular de relaciones de fuerzas. La literatura de Puig --lo dijimos-- se constituye por la afirmación de una diferencia que excede y conmueve el horizonte de las expectativas que la condicionan. Si el *camp* parece dominar el sentido de las búsquedas narrativas de Puig es porque domina sobre cualquier otra moral *pop* en juego, porque no hay otros valores que actúen con mayor potencia que los del *camp*

cuando se define y se legitima históricamente la identidad cultural de los usos del mal gusto que practican esas búsquedas. Pero cuando nos desplazamos desde la perspectiva de los conflictos culturales a la de la afirmación de la diferencias de esas búsquedas (un desplazamiento de la moral a la ética que supone, fundamentalmente, un cambio de intensidad en la evaluación), la sensibilidad *camp* de Puig se nos aparece dominada en muchas ocasiones por fuerzas inciertas, desconocidas, que actúan sobre sus relaciones con el mal gusto activando potencias anómalas. Estas fuerzas no sólo padecen la voluntad de identidad y de legitimidad que anima las intervenciones culturales, sino que además actúan sobre ella, suspendiendo la efectución de sus poderes.

Las relaciones de fuerza que deciden el sentido político de la literatura de Puig no sólo no están dadas y hay que construirlas por medio de una lectura *microfísica*, sino que, además, no son relaciones constantes, no se configuran siempre, en toda la obra, de la misma forma. A veces, según las condiciones de manifestación creadas por nuestra lectura, la voluntad de identificación cultural aparece dominando sobre la afirmación de la diferencia, negándola o debilitando sus fuerzas. Otras veces, la presencia, evanescente pero imperiosa, de algo que excede el horizonte de expectativas culturales, que no dice nada en términos de sensibilidad *camp*: un *gesto*³⁵ irreductible a la pose y al posicionamiento, nos señala el dominio de las fuerzas de la intransitividad.

De lo anterior se puede concluir que cualquier apreciación ética de la obra de Puig que se formule en términos generales está condenada al error. Pero acaso el error, cuando está en juego un encuentro de la ética con la literatura, cuando se quiere decidir el valor (micro)político de una obra, no pueda ni deba ser evitado. No intentaremos, de todos modos, darle a nuestra creencia en la singularidad de Puig la forma de un juicio

³⁵ "¿Y qué es un gesto? Algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan sólo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera* (en el sentido astronómico del término)." (Barthes 1986, 164).

global. Por el contrario, por una suerte de precaución metodológica, nos parece conveniente comenzar identificando globalmente la sensibilidad estética que Puig exhibe en sus novelas con el *camp*, pero para debilitar luego esa identificación, para descomponer las certidumbres morales y políticas que supone, a través de una lectura atenta de esos gestos en los que se afirma un gusto por el mal gusto extraño: que ya no se propone como "bueno" porque, sin proponérselo, dejó de estar sujeto a una sanción moral.

V. Más allá (y más acá) del camp

"Los boleros dicen muchas verdades". Puig escribió un relato para "demostrar" la verdad de este lugar común de la sabiduría *kitsch*. No lo hizo recurriendo a sus -- seguramente escasas-- dotes argumentativas, sino apostando al poder de seducción de sus dotes de narrador, a su capacidad para despertar una adhesión sentimental inmediata. Este relato se titula "Acapulco metafísico", forma parte de una serie³⁶ que escribió, entre fines de 1978 y comienzos de 1979, para la revista española *Bazaar*, y es, desde su título, calculadamente pretencioso, un ejemplo consumado de la literatura *camp*. Una voz en el teléfono, la voz de una neoyorquina de algo más de treinta años, soltera y crítica literaria de profesión, cuenta una historia de encuentros y desencuentros amorosos de la que fue protagonista y que comenzó durante su semana de vacaciones en Acapulco. La historia es simple, una variación del tópico "las diferencias entre los amantes (diferencias ideológicas, en este caso) pueden más que el amor", y todo el peso narrativo está puesto, como es de esperar, en los modos en que esa voz de mujer cuenta, reflexiona y conjetura para la escucha silenciosa (y voraz) de su amigo, del otro lado de la línea. Pero lo decisivo, porque es ahí donde se decide el sentido político de esta especie de apólogo, no lo encontramos esta vez en la presentización de esa voz, sino en las digresiones que enmarcan su relato y que no podemos dejar de atribuir a la sensibilidad de Manuel Puig, el autor. Como otros de la misma serie, el relato comienza con la transcripción de un fragmento de la letra de un bolero ("*Somos un sueño imposible que busca la noche, para olvidarse del mundo, del tiempo y de todo... Somos dos seres que en uno amándose mueren, para guardar el secreto de aquello que*

³⁶ Recogida luego en forma de libro (Puig 1993b).

quieren... pero qué importa la vida, con nuestra separación... Somos dos gotas de llanto en una canción..."), a la que sigue, inmediatamente, una apreciación sobre las razones de su actualidad: "Este bolero tiene más de treinta años y se lo sigue oyendo. No me asombra, cualquiera podría ingeniárselas para identificarse con esa letra. Su autor, Mario Clavel, ¿habrá sabido captar alguna onda del inconsciente colectivo? O no, soy yo el único que se las ingenia para hundirse en la ignominia del boleraje" (Puig 1993b, 47). Suena el teléfono y la voz de la amiga interrumpe la marcha de las conjeturas. Antes de ser capturado definitivamente por su historia, Puig siente la tentación de traducirle a la mujer la letra de la canción, "aunque se burle de mí y de mi respeto por los géneros no respetables" (Idem, 48). No llega a tiempo con la traducción, y recién puede recuperar la palabra en la última frase del relato, en la conclusión que enuncia después de transcribir otra vez la letra del bolero: "Mi amiga J. se tomó el trabajo de ir hasta Acapulco para guiñarle el ojo a Mario Clavel" (Idem, 51).

Con la ligereza y la frivolidad que caracterizan el punto de vista moral que sitúa su escritura, "Acapulco metafísico" interviene en el debate sobre los valores estéticos de una forma de la cultura popular, la letra de bolero, para oponerse al desprecio y a la condescendencia con que la tratan los representantes de la cultura letrada y para afirmar la legitimidad del placer que esa forma artística puede producir. El argumento en el que Puig sostiene su intervención, proponiendo como ejemplo de su autenticidad la historia de amor de su amiga neoyorquina, es deliberadamente *kitsch*: las letras de los boleros "mantienen un poder intrínseco de conmover a la gente"³⁷ porque rozan aspectos fundamentales, "metafísicos", del alma humana sometida a las fuerzas del amor. Que este argumento sea prácticamente insostenible en el contexto de un debate intelectual

³⁷ Este es, según Harold Rosenberg (1969, 268), uno de los "supuestos básicos de Arte de los Tiempos" a los que responden las producciones estéticas kitsch. El otro supuesto es el "de que pueden dársele nuevas aplicaciones a las formas tradicionales por medios técnicos".

no tiene demasiada importancia porque no es en el terreno de las ideas, sino en el de la sensibilidad, donde el relato espera producir ciertos efectos, que no son, precisamente, de persuasión.

Toda la eficacia retórica de "Acapulco metafísico" se sostiene en el distanciamiento (nada crítico) que acompaña, y desvía levemente, su adhesión al universo de creencias *kitsch*. Gracias a ese distanciamiento la creencia se transforma en espectáculo. El "lector modelo" de este relato, el que su estrategia compositiva presupone, no es alguien que cree seriamente en los valores poéticos de las letras de los boleros, que da fe de su capacidad para transmitir verdades eternas, sino alguien que goza con el espectáculo de esa creencia sin importarle demasiado su vulgaridad y su inautenticidad. Este lector no responde a la frase final ("Mi amiga J. se tomó el trabajo de ir hasta Acapulco para guiñarle el ojo a Mario Clavel") con un gesto de consentimiento, como quien acuerda con el sentido de una conclusión, sino como quien festeja una extravagancia, como quien responde a un guiño: con una sonrisa cómplice³⁸. "Acapulco metafísico" no quiere imponer una creencia, quiere seducir (a los que se dejan seducir por esa clase de espectáculos) exhibiéndola. Y la ironía de que sea la historia de amor de una crítica literaria que sostiene los valores de la cultura alta la que sirva de comentario y ejemplo para la letra de un bolero es, sin dudas, su más potente arma de seducción.

El sentido político de este relato de Puig, y de toda la literatura *camp*, puede condensarse en una fórmula que expresa un gesto doble de reivindicación y de provocación: *sí... y qué. Sí* (sé que esto que me atrae es algo vulgar, de mal gusto, que

³⁸ La sonrisa cómplice en lugar de la auténtica conmoción sentimental es, por lo común, la señal de que estamos en presencia de una sensibilidad *camp* y no *kitsch*. Donde el espectador o el lector *kitsch* se conmueven, a veces hasta las lágrimas (que pueden ser de tristeza o de felicidad), la sofisticación *camp* responde con una sonrisa que exhibe su placer por el reconocimiento de algo sentimental ("¡Es un auténtico melodrama!").

no es auténticamente artístico, porque yo también sé lo que es el auténtico buen gusto en materia de arte)... *y qué* (me importa que ustedes lo desprecien, si a mí me produce placer, un placer que acaso ustedes, reprimidos por el buen gusto, no se permitan sentir). El tono con el que se enuncia esta fórmula, decisivo para que se realice con "éxito"³⁹ el gesto doble que desea transmitir, es de un discreto amaneramiento.

Para apreciar la distancia, a partir de la proximidad, de las búsquedas narrativas de Puig respecto de la moral y la política del *camp*, puede contrastarse el uso del lugar común *kitsch* sobre las verdades que entrañan los boleros que hace en "Acapulco metafísico" (determinado por la necesidad, y no sólo por el deseo, de agradar a los editores y a los lectores de una revista sofisticada con un espectáculo ligeramente extravagante⁴⁰) con el que hace en una de sus novelas, *Boquitas pintadas*.

"Nené dijo que gustaba de los boleros y de los cantantes centroamericanos que estaban introduciéndolos. Mabel hizo oír su aprobación. Nené agregó que la entusiasmaban, que le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades." (Puig 1974b, 199). Las dos mujeres, amigas --y antagonistas no declaradas-- de toda la vida, caen en este lugar común cuando pretenden "elevar" el nivel de su conversación. Mabel y Nené coinciden en un mismo *lugar* del discurso porque responden al mandato, *común* para todas las mujeres de clase media, de mostrarse "sensibles". En otro lugar de este trabajo⁴¹ nos ocuparemos de comentar exhaustivamente los aciertos narrativos de Puig en la presentización de estas dos voces

³⁹ En el sentido en que se habla del "éxito" en la realización de un acto ilocucionario. Cfr. Austin 1971.

⁴⁰ Al peso de estas constricciones retóricas, que actúan también sobre la escritura de una novela pero con mucha menos fuerza, se debe seguramente la apuesta sin restos, sin distancias, de "Acapulco metafísico" en favor de los valores del *camp*.

⁴¹ Cfr., *infra*, Capítulo 6.

femeninas entregadas, sin desmayo, a un proceso de mutua demolición. Sólo en ese momento, gracias a la reconstrucción del contexto pragmático que la determina, estaremos en condiciones de evaluar los diferentes sentidos que tensionan esta apropiación de las voces de Mabel y de Nené por parte de la "cultura del sentimiento". Entre tanto, algunas indicaciones sobre la estrategia retórica de la que forma parte esta afirmación de la sabiduría de las letras de bolero serán suficientes para demostrar que su aparición en *Boquitas pintadas* no responde únicamente a la voluntad de exhibir una sensibilidad *camp* poniendo en escena, como si se tratase de algo encantador, un espectáculo *kitsch*.

Mabel y Nené hablan de muchas cosas, pero sobre todo del pasado, que otro lugar común les impone pensar que fue mejor que el presente. Hablan de Juan Carlos, el hombre más hermoso que una poseyó y que la otra amó en los años, que ahora imaginan felices, de la juventud. Hablan, sin poder evitar que, más allá de sus deseos de ocultar las desdichas del presente, la máquina despiadada de la conversación exhiba su mutua infelicidad. El encuentro en el lugar común de las verdades que dicen, que *les* dicen, a ellas que son mujeres, los boleros, ocurre casi al final de la conversación, por obra del cansancio y del hastío, cuando no les quedan dudas de que agotaron las posibilidades de enrostrarse, mutuamente, sus miserias sentimentales de mujeres casadas sin amor. Si algo no hay en el contexto en que aparece en *Boquitas pintadas* ese estereotipo de la sabiduría *kitsch* es el refinamiento y la sofisticación con que el *camp* acompaña las manifestaciones del mal gusto. La infelicidad y el resentimiento, que padecen y hacen padecer, son las fuerzas que rodean las exaltaciones sentimentales de estas dos amigas que conversan, mientras oyen un radioteatro, en la pequeña cocina de un modesto departamento.

Los intereses estéticos a los que responde Puig en la narración de esta charla entre amigas exceden ampliamente los de las escenificaciones de la sensibilidad *camp*⁴². Puig *experimenta* lo que ocurre cuando las voces de Mabel y Nené se individualizan a través de su creencia en un lugar común *kitsch*: toma la sensibilidad *kitsch* como objeto de experimentación y no sólo de representación. Más que de proponer una perspectiva homogénea que sirva para la valorización cultural del mal gusto (lo que, de todos modos, no deja de hacer), la narración de Puig se ocupa de experimentar las razones por las que determinadas voces individuales, en determinadas coyunturas pragmáticas, adhieren a las generalidades de la sensibilidad *kitsch*; se ocupa de hacer sensibles las series de acontecimientos puntuales e irrepetibles en los que se soporta cada vez esa adhesión y las líneas de fuga que se producen, eventualmente, a partir de la tensión entre la singularidad del acto de creer y la generalidad de los territorios morales en los que ese acto se asienta.

⁴² Debemos a una audacia ensayística de Severo Sarduy la posibilidad de apreciar, desde un ángulo complementario, la diferencia entre el uso de lo *kitsch* que hace Puig en sus novelas y el que hacen los artistas *camp*. En uno de los fragmentos narrativos "injertados" en "Notas a las notas a las notas...", su ensayo sobre *Boquitas pintadas*, Sarduy cuenta una representación del Teatro Lírico de Muñecas, encabezada por su vedette, el travesti Cobra, que tiene lugar en Coronel Vallejos, una noche de febrero de 1937. En un contexto exasperadamente "camp", saturado de exquisiteces de todo gusto (fragmentos de poesía china y de *Las Tentaciones de San Antonio* de Flaubert, mezclados con referencias a un maquillador de moda y al tango "La Cumparsita"), oímos las voces de Mabel, de Nené y de la Raba, que se cuentan entre los espectadores de la representación. De acuerdo al tratamiento superficial, rigurosamente frívolo, que Sarduy da a todos los lugares comunes (no importa si provienen de la cultura alta o de la popular), las mujeres de *Boquitas pintadas* quedan individualizadas, simplemente, banalmente, como provincianas que reaccionan con estupor y recelo ante un espectáculo demasiado extraño: sirven, como podría haber servido en lugar de ellas cualquier otro índice de mal gusto, al efecto de extravagancia que espera provocar Sarduy mezclando, decorativamente, los personajes de su novela *Cobra* con los de una novela de Puig. Sarduy le hace decir a Mabel: "...yo encuentro que una mujer, ante todo, debe ser *natural*... nunca afectada", y, antes de notar que ese no es un lugar común "propio" de las voces femeninas de Puig (como lo es la creencia en que una mujer debe ser, ante todo, "interesante"), notamos que se trata de un lugar común que no envuelve nada, nada más que su ser vacío de lugar común de mal gusto, que no hay detrás o debajo de él ninguna historia de vida. Seguramente porque notaba lo mismo, porque no podía encontrar en la superficie plana y relumbrante de las "Notas" algo parecido a lo que buscaba en sus experiencias con lo singular de unas voces, Puig no dudó en asegurar que el ensayo de Sarduy tenían poco que ver con su obra (en Corbatta 1983, 605).

La adhesión de Mabel y Nené a la "cultura del sentimiento" les permite realizar imaginariamente sus deseos de sublimidad, construir una imagen de sí mismas conforme a lo que suponen desean los otros. Ellas creen que los boleros dicen verdades, las verdades del amor, porque en eso hay que creer para ser mujeres "sensibles", "románticas". La retórica sentimental es, según la experiencia narrativa de Puig, uno de los códigos que sujetan la enunciación de las voces, que les imponen disciplinarse de acuerdo con una moral (hipócrita) de lo sublime; pero las convenciones con las que trabaja esa retórica pueden servir también para que se produzcan, en el cuerpo socializado de las voces, ciertos desplazamientos imperceptibles, para que los lugares comunes devengan, a fuerza de intensidad, extraños. ¿No es acaso la creencia excesiva de Nené en una de las verdades que dicen los boleros ("sólo se ama una vez"), esa creencia que insiste, gratuitamente, más acá de las identificaciones impuestas, la razón de que su voz adquiriera a veces una entonación inaudita⁴³?

En este fragmento de *Boquitas pintadas*, que representa para nosotros el conjunto de las búsquedas narrativas de Puig en sus dos primeras novelas, el horizonte no está definido, como en "Acapulco metafísico", por el conflicto entre dos puntos de vista culturales, por la exigencia de limitar la propia afirmación de los valores estéticos del mal gusto a la respuesta a una afirmación de signo contrario. Para ser más precisos: las exigencias morales del conflicto, aunque contextualizan y condicionan su efectucción institucional, no dominan sobre la afirmación ética del poder literario de ciertas experiencias con el mal gusto que se pueden leer en ese fragmento. Las condiciones para la experimentación narrativa con las diferencias de fuerzas que se tramam en el acto de adhesión de las voces a ciertas creencias *kitsch* no están determinadas culturalmente, sino que responden a una indeterminación que hay que

⁴³ Para un desarrollo del *tono* en la voz de Nené, situado según esta perspectiva, ver el

circunscribir cada vez que actúa, cada vez que nos hacemos sensibles a su aparición. Antes de limitarse a la representación de los valores *camp* (los del "buen gusto del mal gusto"), antes de instituirse según criterios de valoración culturales, la literatura de Puig afirma la potencia narrativa de una sensibilidad estética incierta, de una atracción por el mal gusto paradójica, que se desprende de la ingenuidad *kitsch* por una aproximación demasiado intensa a sus objetos.

VI. El "misterio" de nuestro mal gusto

José Miguel Oviedo es uno de los críticos que ha situado con mayor sutileza la singularidad de los vínculos literarios de Puig con el mal gusto. Según él, Puig usa "las formas narrativas" de los materiales del kitsch y del melodrama "no como meros motivos de denuncia y ataque, sino como instrumentos para recobrar lo más profundo de una experiencia personal y para crear, a partir de ella, personajes y situaciones de total persuasión. En vez de *hablar de* la alienación, la dominación..., el autor narra *desde ellas*, convirtiéndolas en una visión artística cuya sordidez pintarrajeada nos inspira más *piEDAD* que risa, más *comprensión* que condena. Puig nunca moviliza ni propone soluciones fáciles: su objetivo no es otro que el de identificarnos con lo que nos produce rechazo, y explotar esa conmoción" (Oviedo 1977, 608-9).

Oviedo rompe con una de las interpretaciones de la obra de Puig dominantes en las décadas del 60 y el 70, la que identifica su valor político con el ejercicio de la crítica desalienante, porque abandona el dominio de las generalidades morales para pensar la eficacia de esa obra a partir del encuentro con la "experiencia personal" que está en su origen. En la lectura que propone Oviedo la categoría de "distancia" no cumple ninguna función relevante porque se supone que los efectos políticos de las novelas de Puig, que son resultado de la inmersión del autor en el universo del *kitsch* y del melodrama, se ejercen en una cierta proximidad de la lectura respecto del fenómeno de la alienación. La identificación conmocionante del lector con lo que le produce rechazo, su acercamiento "piadoso" y "comprensivo" a las ideologías que circulan por las formas estéticas de mal gusto: estos son, según Oviedo, los efectos más potentes de la

transformación en punto de vista artístico de las adhesiones de Puig a valores moral y culturalmente despreciables.

Puig no escribe *sobre*, sino *desde* la alienación. ¿Pero sólo desde ella? ¿No transmite su literatura el poder de otras experiencias con el mal gusto, de experiencias que resisten una sanción moral (como la que supone hablar de alienación, aunque se lo haga en términos positivos)? Y, por otra parte, ¿qué ocurre con los lectores de Puig que están, también ellos, inmersos de alguna forma en el universo despreciado del mal gusto, a los que las formas del *kitsch* y del melodrama no les provocan, necesariamente, rechazo? ¿Qué clase de conmoción sufren estos lectores, qué pasiones, seguramente más intensas que la "piedad" y la "comprensión" actúan sobre ellos? Como todo verdadero ensayo crítico, el de Oviedo permite pensar más allá de lo pensado por él, lleva a formular preguntas para las que él no tiene todavía respuestas.

i por alienación entendemos la desaparición de la singularidad de un sujeto por su adhesión a las generalidades de un punto de vista trans-subjetivo, la afirmación según la cual Puig escribe desde su alienación al mal gusto necesita ser rectificada, descompuesta y vuelta a enunciar para que no quede fuera de lo afirmado lo más valioso (por ser lo más potente) del problema. Puig escribe desde la alienación, pero también, simultáneamente, desde una experiencia singular en la que se comunican, resonando uno en otro, lo singular de su sensibilidad estética y lo singular de los objetos que la afectan. Puig escribe desde la *fascinación*⁴⁴ por el mal gusto, desde la experiencia de algo "irresistible"⁴⁵ en las formas vulgares que sale a su encuentro sin necesidad de que él vaya a buscarlo. Algo que se apropia de él, antes de que él se apropie de las formas verbales en que acontece para ponerlas a funcionar en su

⁴⁴ Sobre la experiencia de la fascinación, cfr. *supra.*, Capítulo 2.

⁴⁵ "Descubro poesía bajo formas primitivas pero irresistibles" (Puig, en Torres Fierro 1975, 510).

literatura. Algo que no se explica del todo ni por la consistencia cultural (*camp*) de su subjetividad, ni por la consistencia subcultural (*kitsch*) de los objetos que la atraen: algo "misterioso"⁴⁶ que ocurre *entre* Puig y *algunos* melodramas filmicos, *algunos* radioteatros y *algunas* letras de tangos y boleros⁴⁷. En la experiencia de la fascinación de Puig por ciertas formas de mal gusto, esa experiencia que desborda el campo de las identificaciones culturales, actúan fuerzas de atracción que singularizan su gusto, volviéndolo, instantáneamente, algo más o algo menos que un gusto *camp*, fuerzas que, como "la fuerza hipnótica" (Puig 1993b, 149) de las imágenes del cine de von Sternberg, transforman, instantáneamente, los objetos de gusto en ocasiones de goce⁴⁸.

El "Homenaje a von Sternberg", que Puig escribió en una de sus crónicas para la revista *Siete Días Ilustrados*, a comienzos de 1970, puede ser leído como un manifiesto de su sensibilidad *camp*. El gesto de provocación dirigido a los amantes del cine de vanguardia con que acompaña, en el último párrafo, sus alardes de frivolidad⁴⁹, ese gesto que permite reconstruir un contexto definido por conflictos culturales, autorizaría claramente esa lectura. Pero el "Homenaje a von Sternberg" puede leerse también como un testimonio del dominio que ejerce sobre la coherencia y la consistencia de la sensibilidad *camp* de Puig una voluntad, discreta pero imperiosa, de singularización.

⁴⁶ "Es el fenómeno del mal gusto nuestro, tan misterioso" (Puig, en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal citada por García 1991, 60).

⁴⁷ Los géneros no son, como suele afirmarse, los objetos de las preferencias estéticas de Puig: son el horizonte cultural que define las posibilidades de esas preferencias, que son, en sí mismas, por estar fundadas en el "misterio", singulares.

⁴⁸ El "gusto", por estar identificado culturalmente, de acuerdo a valores constantes, queda del lado del *placer*; la "fascinación", por ser una experiencia en la que se suspenden, entre otros, los fundamentos culturales del sujeto, queda del lado del *goce*. Para la diferencia *placer/goce*, ver Barthes (1982).

⁴⁹ "¿Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine? Supongo que para los aficionados de Antonioni, Godard y otras yerbas, sería una *fatalidad* mi elección." (Puig 1993b, 149). *Fatalidad* es el título de uno de los filmes de von Sternberg que más admira Puig.

Esa voluntad decide, en primer lugar, que no todas las películas de von Sternberg tengan para Puig el mismo valor, ni siquiera todas las "estelarizadas" por Marlene Dietrich; luego, que las razones de su atracción "hipnótica" por ciertas películas no se limiten al placer que le producen el interés de la historia narrada y la sofisticación de las imágenes. Puig reconoce una "Edad de oro" dentro del cine de von Sternberg, la de sus cuatro "obras maestras" filmadas en Hollywood, durante la primera mitad de la década del '30, con Marlene Dietrich en los papeles protagónicos: *Marruecos*, *Fatalidad*, *El expreso de Shangai* y *La Venus rubia*. Las dos películas siguientes marcan el comienzo de su decadencia, signada por el predominio casi excluyente de "lo pictórico". A partir de *La emperatriz escarlata* y *Mi nombre es tentación*, también con la Dietrich, von Sternberg "suplantó --según Puig-- convicción con cortinados, flecos y moños sin fin". La contundencia de este juicio crítico no disimula que los fundamentos de su enunciación, aunque son señalados con claridad, permanecen en secreto. ¿A qué se refiere Puig cuando habla de "convicción"; a qué posición o disposición estética que animaba de un cierto modo el universo estilizado de las imágenes de von Sternberg y que dejó luego de animarlo remite esta palabra? No encontramos en el texto del "Homenaje" otros términos que sirvan para explicitar su significado, pero suponemos que es la "convicción" de von Sternberg en el valor estético de sus imágenes lo que las dota, para Puig, de una "fuerza hipnótica", de un poder de atracción diferente, más intenso, que el que ejercen sobre él otras formas estéticas semejantes. Dicho de otro modo: Puig imagina la "convicción" de von Sternberg porque está bajo el influjo de una creencia "hipnótica" en la autenticidad de sus imágenes, porque algo de esas imágenes lo toca más allá de las verdades de la representación, de la puesta en escena de una realidad sofisticada. Se puede hablar de los valores estéticos de von Sternberg desde un punto de vista general (el de la sensibilidad *camp*, por ejemplo), pero de su

"convicción" sólo puede hablar el que experimenta la "fuerza hipnótica" de sus imágenes: habla de esa experiencia singular desde la singularidad de su experiencia.

La fuerza hipnótica de un diálogo, en *Marruecos*, entre el legionario Gary Cooper y la cabaretera Marlene Dietrich, el incomparable poder de atracción de esta imagen (que determina su aparición como recuerdo en el "Homenaje") captura la mirada de Puig antes de que se produzca su reconocimiento como objeto de gusto *camp*. La manifestación de esa fuerza, la convicción de Puig en su presencia, suspende la efectuación de las fuerzas culturales que identifican ese diálogo como una imagen de (un encantador) mal gusto. Por efecto de esa suspensión, la imagen salta "directo a los ojos" de Puig, atraviesa y descompone sus certidumbres culturales y atrae su mirada hacia un punto incierto que es como la presencia, como la aparición de una lejanía inaproximable. Puig *reconoce* y *experimenta* el *aura* de esta imagen: se complace en su sensibilidad *camp* a través del "valor cultural" (Benjamin 1982, 31), del "glamour" que impregna este diálogo de la Dietrich, pero antes y después de ese reconocimiento, y en el mismo lugar --que a fuerza de intensidad se vuelve otro--, goza, como si se tratase de la inminencia de un descubrimiento, con "la manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" (Idem, 24)⁵⁰.

⁵⁰ Usamos el concepto de *aura*, como un recurso suplementario para ceñir la singularidad de los vínculos de Puig con el mal gusto, explotando el antagonismo entre las dos perspectivas evaluadoras según las cuales Benjamin se refirió al fenómeno de su decadencia. En ensayos como "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Pequeña historia de la fotografía", Benjamin aprecia la decadencia del *aura* por las acciones de las nuevas tecnologías culturales como un síntoma históricamente positivo: desaparecido el valor "cultural" del arte, su "halo" idealista y teológico, este puede convertirse en un instrumento apto para las luchas políticas del proletariado; cuando desaparece su distancia con las masas, el arte participa del "sentido de la igualdad universal de las cosas". Por otro lado, en los ensayos dedicados a Baudelaire, Benjamin sugiere el carácter irreparable, para la experiencia humana, de las pérdidas sufridas por la destrucción de la tradición aureolar; Benjamin encuentra que "lo bello, como apariencia, no tiene puesto ninguno" en la reproducción técnica, y que la destrucción del "encanto de la lejanía" reduce el "ámbito de la fantasía". Sobre esta doble vertiente de la interpretación benjaminiana, puede leerse el capítulo VI de Lunn 1986, 175 y ss.. Para una fundamentación del uso del concepto de *aura*, de acuerdo al carácter "encantador" de su acontecer, ligado a los problemas de la experiencia narrativa, ver Giordano 1992, 131-153.

"El aura --escribe Matilde Sánchez, en una aproximación benjaminiana a los vínculos de Puig con las imágenes filmicas-- no es liquidada por el advenimiento de la reproducción técnica, sencillamente porque un filme no es una obra de arte sino la manifestación de un mito. Sucede que a fin de que el cine conserve su aura, es preciso que coincida con la infancia. (...) ...sólo el cine y la infancia conservan el aura" (Sánchez 1993). La fascinación de Puig por las imágenes del cine de von Sternberg (lo mismo que su fascinación por otras imágenes cinematográficas, por algunas canciones populares, por algunos radioteatros, por algunas novelas y, fundamentalmente, por algunas voces) repite un acontecimiento inmemorial: "la penetración de su cuerpo por el mito" (Idem); un acontecimiento infantil que, al no ser registrado por la memoria, recomienza cada vez que el cuerpo cultural del adulto, por obra de los recuerdos o de la narración, se transforma en cuerpo de goce. Más que a partir de una "experiencia personal" con el mal gusto, como lo sugiere Oviedo, Puig escribe a partir de un "mito personal", de ciertas resonancias míticas que algunas formas del mal gusto despiertan en su cuerpo de narrador y que lo comunican, inmediatamente, con la lejanía inaproximable de su infancia.

Puig no escribe a partir del conflicto cultura alta/cultura popular para sostener, desde un punto de vista general, el valor estético del mal gusto (aunque ese horizonte polémico, ese punto de vista y esos valores generales se instituyan con su literatura). Escribe desde la inactualidad de una experiencia que insiste, a un mismo tiempo, más acá y más allá del presente de su intervención en cualquier conflicto: más acá y más allá (por un movimiento doble de reserva y de exceso) de la constitución de su sensibilidad cultural en una de las posibles sensibilidades "de época", de la necesidad

Sobre las relaciones de la literatura de Puig con el fenómeno histórico de la decadencia del aura, a propósito de la reinscripción ideológica, en sus novelas, del "valor cultural" de las imágenes de Hollywood, ver Amícola 1994b, 75-80.

de legitimizar sus gustos adhiriendo a una de las morales estéticas vigentes. La misma voluntad de singularización que domina en sus experiencias como espectador, lector o radioescucha del mal gusto, domina en sus experiencias narrativas. Puig escribe para interrogar la fascinación del mal gusto, el "misterio" de "nuestro mal gusto", desde una escucha fascinada por voces que hablan de y desde el mal gusto. Sus novelas son el resultado de una *escucha literaria*⁵¹ interesada, antes que en dar respuesta a problemas morales, en interrogarse desde un punto de vista ético.

"Jorgelina Corbatta: *¿Qué relación hay entre tu obra y el pop-art, el kitsch y el camp?*

Manuel Puig: A mí me interesa sobremanera el territorio del mal gusto, porque creo que el temor a caer en un *soi disant* mal gusto nos impide el recorrido de zonas especiales, que pueden estar más allá del mal gusto. Me interesa muchísimo ver qué pasa por allí, dejarme llevar por ciertas intuiciones. Por ejemplo en la truculencia del tango yo veo la posibilidad de una forma de poesía diferente. Me interesa también el sobresentimentalismo de cierto cine: a ver qué hay más allá de eso, a qué responde esa necesidad, qué satisface eso en el público y qué habría más allá de eso. Entregándome a la experiencia del sobresentimentalismo, ¿qué viene después...? Ese no dejarse llevar por ciertas actitudes, a ver, a ver, ¿por qué no, por qué no?

J.C.: *Explorar ahí, ¿no? Vos hablabas de investigar...*

M.P.: Sí, sí. Investigar las diferentes manifestaciones de lo que se llama mal gusto. Pero, claro, no friamente, ¿verdad? A mí me interesa el mal gusto en la medida en que yo gozo con un tango truculento, en que yo gozo con una película para hacer llorar.

J.C.: *¿Y los boleros?*

⁵¹ Para esta noción de *escucha literaria*, que tomamos de Berthet (1979, 111), ver

M.P.: Los boleros... Por ejemplo, hay boleros *kitsch* de Agustín Lara que, no sé, a mí me tocan cierta fibra que... ¿qué pasa? Simplemente con reírse y tomarlo en broma no creo que esté la operación completa, ¿verdad? Pareciera que a mí me satisfacen otras necesidades, ¿y cuáles son y en qué medida los demás las tienen y, por qué, qué pasa con ellas? Pero no detenerse ante el umbral de todo eso, ¿comprendes?, y descartarlo con una ironía. ["Deberíamos tratar de entender esas necesidades íntimas y no deberíamos usar la ironía para reducir su poder."]⁵² (Corbatta 1983, 601-602).

El gesto de Puig, como entrevistado, repite el de su literatura: en lugar de responder a las exigencias que se le plantean desde puntos de vista estéticos y culturales definidos (el *pop*, el *kitsch*, el *camp*), de acuerdo con las valoraciones morales que ellos suponen, las deja en suspenso y aprovecha la ocasión para desplazarse, a través de una serie de preguntas, o mejor, a través de la insistencia de una pregunta ("¿qué pasa?"), hacia una posición precaria, pero por eso mismo potente: la de quien busca respondiendo a la fuerza de sus incertidumbres, para que esa fuerza de interrogación se manifieste con su mayor intensidad.

¿Qué pasa a través de la experiencia del mal gusto? ¿Qué fuerzas pasan a través de las formas estéticas y de los sujetos que se encuentran en esa experiencia? ¿A qué necesidades "íntimas", singulares, responde el goce del mal gusto? ¿Qué hay "más allá" de la adhesión inmediata, misteriosa, al "sobresentimentalismo"? La misma voluntad que lleva a Puig a formular estas preguntas, para desenvolver --y no para negar-- reflexivamente su atracción por lo cursi o por lo truculento, orienta sus búsquedas narrativas en torno a qué puede literariamente el mal gusto y qué puede una literatura que se constituye en la incertidumbre de esta interrogación. Estas preguntas, por la

supra, Capítulo 2.

⁵² La frase añadida entre corchetes pertenece a otra edición de esta misma entrevista. Cfr. Corbatta 1993, 13.

potencia de acción del mal gusto y no por su valor estético según un criterio moral, exceden el horizonte de las preguntas que definen el estado del campo cultural dentro del cual aparece y circula la obra de Puig. Para legitimarse, esta obra se propone como una respuesta a la pregunta por el modo de construir alta literatura a partir de formas populares de mal gusto. Pero su existencia literaria plantea, a través de las líneas de interrogación que desbordan imperceptiblemente los límites de esa respuesta, otros problemas más interesantes, más inquietantes que los de la legitimidad.

VII. El devenir menor de la literatura *camp*

En la literatura de Puig no interesa tanto saber cuál es el valor estético que se les puede dar y hacer reconocer a determinadas experiencias con el mal gusto, como apreciar esas experiencias desde ellas mismas, desde los devenires que las recorren, sin reducir su poder. Las líneas de interrogación que desplazan imperceptiblemente la perspectiva en un sentido incierto son líneas de *devenir*, líneas de búsqueda, o mejor, de descubrimiento de "puntos de no-cultura" (Deleuze-Guattari 1975, 44). La literatura de Puig experimenta con los poderes de sujeción y con las potencias de fuga que convergen en los actos de creencia que ligan las voces con los estereotipos del mal gusto. No le interesa definir si esas creencias culturales son buenas o malas en sí mismas (y, si son malas, proponer estrategias de crítica o de recuperación), sino darse las condiciones narrativas para apreciar quiénes y qué pueden en el acto de creer. Traza el mapa de los puntos culturales que individualizan la efectuación de esos poderes pero haciendo sensibles, al mismo tiempo, los puntos de resistencia, de des-identificación cultural, por los que las subjetividades se extravían gozosamente.

Para darse las condiciones narrativas de esta experiencia múltiple, Puig inventa un procedimiento: *la presentización de voces que conversan* (mientras dialogan o monologan). Este procedimiento le permite interrogar la alienación y la fascinación del mal gusto desde un punto de vista extra-moral, interrogando simultáneamente, desde ese mismo punto de vista, las condiciones del encuentro entre la literatura y esas experiencias. Puig sitúa los problemas que conciernen a la invención literaria a partir de las formas de mal gusto desde fuera de las disputas morales, que tienen lugar dentro de la cultura letrada, sobre los valores estéticos de esas formas populares. Su literatura

deviene *menor*, otra cosa que *camp*, desplazándose por una "zona de indiscernibilidad" (Deleuze 1944, 13) entre los estados de cultura alta y popular que ella misma descubre. La fascinación por lo "misterioso" del mal gusto es el "médium", la "variable desterritorializante" (Deleuze-Guattari 1988, 292) que precipita las búsquedas de esta literatura fuera de las certidumbres morales y políticas de la estética *camp*. El gusto *camp* por el mal gusto se quiere "bueno" porque no deja de situarse desde un punto de vista Mayor. Desde ese punto de vista hace un uso representativo de las formas marginales⁵³ identificadas con la cultura *kitsch* de acuerdo con una estrategia doble de recuperación de lo despreciado y de ampliación y enriquecimiento de los dominios (Mayores) de la cultura alta⁵⁴. El uso intensivo que hace Puig de esas formas, desde la fascinación por algo "irresistible" que desborda su consistencia de objetos de gusto, las desterritorializa, las desprende de sus identificaciones con la sensibilidad *camp* sin devolverlas, por eso, al territorio marginal de la sensibilidad *kitsch* y de la cursilería. La literatura de Puig deviene menor suspendiendo las estrategias de apropiación de lo marginal instrumentadas por la cultura Mayor⁵⁵. En esa suspensión descubre "puntos de

⁵³ Transponiendo ligeramente los términos, seguimos la distinción de Deleuze-Guattari (1988, 291) entre lo *menor*, como "devenir o proceso", y lo *Mayor* y lo *marginal*, como dos estados de cultura opuestos.

⁵⁴ En este sentido, de acuerdo a estas valoraciones culturales, se afirma que con Puig "el folletín, los melodramas de Hollywood, la fotonovela, las letras de boleros entran a la gran literatura, y es cuando el *kitsch* se desliza hacia un estadio de valoración positiva, estadio que algunos teóricos llaman *camp*" (Romero 1994, 16).

⁵⁵ En rigor, habría que decir que la literatura de Puig deviene menor desterritorializando culturalmente un punto de vista de minorías dentro de la cultura mayor. Los valores estéticos e ideológicos del *camp* son los de una minoría cultural que se identifica como tal dentro de la cultura Mayor, según sus criterios, en conflicto con posiciones mayoritarias, dominantes en el interior de esta cultura (la de las vanguardias clásicas, por ejemplo). En este sentido puede afirmarse, como lo hace Amícola, que las estrategias estéticas del *camp* (el reciclaje de lo degradado y el uso de la parodia) implican una crítica de la cultura dominante en sus términos y que el *camp* es una respuesta posmoderna a las políticas de ruptura de las vanguardias, "una acometida irrespetuosa contra la tradición pero ahora signada por el desencanto y por la pérdida de la ingenuidad" (1996, 231).

no-cultura" en el interior tanto de la cultura alta como de la popular; descubre "potencias anómalas" de las formas de mal gusto y de las formas literarias de narrar.

Antes de que Puig se apropie, como lo hacen tantos escritores, de formas subculturales para usarlas literariamente, el mal gusto de esas formas se apropia, misteriosamente, de él. Puig escribe desde la experiencia de este misterio que no lo deja tomar distancia de las formas vulgares en que acontece (la distancia irónica, paródica, *camp* que toman, desde la literatura, otros escritores) pero que, al mismo tiempo, por un exceso de aproximación, por una aproximación que excede sus posibilidades de decidir dónde situarse, lo deja en una posición extraña. Puig escribe desde el misterio de una *intimidad extraña*, desde una *distancia íntima* con el mal gusto que le impide identificarse completamente con él (alienarse en el universo de los valores *kitsch*) tanto como alejarse para, desde fuera, usar sus formas con intenciones meramente críticas.

La íntima extrañeza de Puig respecto del mal gusto se manifiesta en la doble orientación de su *escucha literaria* (amorosa y crítica a un mismo tiempo), que es escucha de voces que hablan desde la alienación y la fascinación por el mal gusto. La intimidad permite la identificación de la escucha, no con lo que dicen las voces, con sus enunciados, sino con la enunciación que las constituye: no con sus creencias personales, comunes a todos, sino con la voluntad impersonal de creer que atraviesa a cada una. Identificándose con esa instancia singular, irreductible, que escapa a cualquier identificación, la escucha deviene encuentro con lo desconocido, con lo extraño de cada voz: el misterio de "su" mal gusto. En ese encuentro, que es obra de un impulso amoroso original, la escucha deviene simultáneamente interrogación crítica: investigación de las condiciones de posibilidad y de los límites éticos y políticos de la existencia de esas voces triviales.

La simultaneidad de la atracción amorosa y del extrañamiento crítico es, en la literatura de Puig, la simultaneidad de dos fuerzas que se desenvuelven "aparalelamente", plegándose una en otra, actuando una sobre otra. La proximidad es ocasión de desprendimiento y la crítica no deja de afirmar el poder de lo criticado⁵⁶. Hay en la literatura de Puig un devenir crítico de la atracción amorosa y un devenir amoroso de la crítica que coincide con el devenir menor de la literatura *camp* y el devenir literario (que --insistimos-- no hay que confundir con la apropiación desde la literatura) de la sensibilidad *kitsch* y de la cursilería.

Las líneas de devenir son las líneas de mayor intensidad ética que recorren la literatura de Puig. Las líneas en las que se afirma con mayor intensidad la diferencia de esa literatura, lo que ella puede. Pero estas líneas se cruzan con otras, las líneas de identificación cultural, en las que se afirma lo que puede, retóricamente, el punto de vista moral de la sensibilidad *camp*. En el encuentro de estas dos clases de líneas se establecen relaciones de dominación de las que depende, cada vez, el sentido político de esta literatura. Si dominan las líneas de identificación, debilitando las fuerzas del "misterio", la literatura de Puig se propone fundamentalmente como una intervención en el conflicto sobre los valores estéticos del mal gusto, como una toma de partido, en el interior de la cultura letrada, por el reconocimiento de esos valores. Si, por el contrario, dominan las líneas de devenir, debilitando las fuerzas morales de la identificación con ciertos valores de la cultura alta (la sofisticación, la estilización), la literatura de Puig nos atrae hacia el encuentro con una experiencia que cuestiona, por su

⁵⁶ Por eso no hay que confundirla con la crítica en un sentido moral, que siempre es reactiva, que está animada fundamentalmente por la voluntad de negar lo criticado. Para dar un ejemplo de esta otra forma de crítica, que cumple un papel relevante dentro de las políticas retóricas de cualquier literatura, se puede mencionar la crítica de las novelas de Puig a las estrategias represoras del mal gusto, su oposición al imperativo moral, enunciado desde la cultura alta, de identificarse con las formas estéticas de reconocido buen gusto.

acontecer, nuestros fundamentos culturales, que sacude nuestras certidumbres estéticas: la experiencia (amorosa y crítica a un mismo tiempo) del misterio de nuestro mal gusto.

El lector *conveniente*⁵⁷ para la literatura de Puig, el que participa de la afirmación del poder de su diferencia, es un lector constituido por relaciones de fuerza similares a las que constituyen la subjetividad narrativa de Puig. Es un lector interesado por los valores estéticos del mal gusto, por las posibilidades literarias de lo cursi y de lo trivial, desde su fascinación por algo "irresistible", no identificado ni identificable, de las formas subculturales. Una subjetividad que experimenta su poder de actuar literariamente descubriendo en los márgenes o en el corazón de su identidad cultural puntos de "no-cultura". Este lector no se adhiere a las creencias *kitsch* de las voces narradas en *La traición de Rita Hayworth* o en *Boquitas pintadas*, ni a las creencias *camp* atribuibles a Puig: las atraviesa, pasa por ellas, para identificarse con la voluntad de creer que las anima, con esa voluntad vacía de intención, indeterminada, que le da tono a las voces y que define la singularidad del estilo narrativo de Puig.

Siguiendo el trazado de sus líneas de devenir, los movimientos de desterritorialización moral y cultural que los llevan hasta el extremo de lo que pueden, las novelas de Puig y su lector *conveniente* se encuentran en el goce y la interrogación del mal gusto. Ese encuentro aumenta sus potencias de actuar, intensifica, en el cuerpo de la escritura de cada uno, la dominación del misterio y de la crítica afirmativa. Los placeres del reconocimiento, de la identificación con valores estéticos e ideológicos admitidos, de la polémica con otras perspectivas morales (esos placeres que los críticos, porque son los placeres que individualizan nuestro trabajo, atribuimos inmediatamente

⁵⁷ En el sentido de la "conveniencia" ética como "composición" entre las relaciones que constituyen a dos cuerpos (Cfr. Deleuze 1984, 47). Lo que aquí llamamos *lector conveniente* no debe ser confundido con lo que, desde una perspectiva semiótica, se llama "lector modelo". Para un comentario sobre la "inconveniencia" de aplicar el concepto de lector modelo a la experiencia literaria, ver Giordano 1991a.

a las escrituras literarias), son excedidos e interrogados por las fuerzas, discretas pero imperiosas, de una voluntad de creer indiferente a las alternativas de lo verdadero o lo falso. El lector cree --y su creencia repite la de Puig-- en la *autenticidad*⁵⁸ de los estereotipos sentimentales, no en las verdades obvias que dicen o que enmascaran, sino en la verdad secreta, en la necesidad íntima y extraña de su aparición conmocionante.

Este lector que experimenta, desde su "propia" fascinación, lo que puede literariamente la fascinación de Puig por el mal gusto, se encuentra inmerso en una "conmoción" más extraña que la que resulta, según lo imagina Oviedo (1977, 609), de la identificación con lo que produce rechazo. Por un exceso de proximidad, por una aproximación demasiado intensa a esas formas culturales que, siguiendo los imperativos del buen gusto, deberían despertar su rechazo, este lector se des-identifica, se desprende de algunas de sus certidumbres estéticas. Piensa y escribe para interrogar el sentido ético y político de su fascinación por las voces que narra Puig desde un vínculo incierto, menos confortable y más apasionado que la "piedad" o que la "comprensión": desde el encuentro con algo "inaproximable" de esas voces, con algo extraño, íntimamente extraño, de sí mismo.

⁵⁸ Tomamos la distinción entre el ámbito de la verdad y el de la autenticidad de Jean Starobinski (citado en Blanchot 1969, 56). "La palabra auténtica --dice Starobinski en uno de sus ensayos sobre Rousseau-- es una palabra que ya no se obliga a imitar un dato previo: puede deformar e inventar a condición de mantenerse fiel a su propia ley. Ahora bien, esta ley interior escapa a todo control y a toda discusión. La ley de la autenticidad no prohíbe nada, pero nunca está satisfecha. No exige que la palabra *reproduzca* una realidad previa, sino que *produzca* su verdad en un desarrollo libre e ininterrumpido."

Capítulo 4

UNA RELECTURA DE *BOQUITAS PINTADAS*

I. Usos representativos y usos intensivos de la cultura popular. De *La tía Julia y el escribidor* a *Boquitas pintadas*.

Es casi un lugar común entre los críticos que se ocupan de *Boquitas pintadas* comparar los usos de la cultura popular que hace Puig en esta novela con los que practica Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*. Aunque se trata de un camino ya transitado¹ y que, si lo recorremos linealmente, no puede llevarnos más allá del reconocimiento de algunas de nuestras afirmaciones iniciales, ensayaremos también nosotros una comparación entre estas dos novelas para intentar, por esa vía, otro desplazamiento desde la constatación de la diversidad de la literatura de Puig hacia la afirmación de su diferencia.

Desde su epígrafe, un alarde de autorreflexividad literaria tomado de *El grafógrafo* de Salvador Elizondo, *La tía Julia y el escribidor* señala que su tema es la literatura misma, o mejor, la "creación" literaria tal como se la puede apreciar desde un punto de vista que se supone privilegiado: el de la figura del autor. El "hilo subterráneo [de esta novela] es --según uno de sus críticos, José Miguel Oviedo-- el del escritor escribiendo --escribiendo la ficción de su vida, escribiéndose una vida en la ficción" (1977, 288). Apelando a una estructura narrativa bimembre que le permite alternar el desarrollo de dos historias contrastantes pero interrelacionadas, Vargas Llosa ilustra la teoría del "escritor y sus

¹ Cfr. Panesi 1984; Echavarren-Giordano 1986, 38 y ss.; Reedy 1981, Josef 1980 y la intervención de Lourdes Ortiz en García-Ramos --Comp.-- 1990, 59. Con excepción de Bella Josef, todos estos críticos resuelven la comparación en antagonismo: la perspectiva "ideológica" según la cual se produce en la novela de Vargas Llosa el encuentro de la cultura letrada con la popular es no sólo diferente sino también opuesta a la perspectiva que define el sentido político de ese encuentro en *Boquitas pintadas*.

demonios"² a través del relato de su iniciación literaria (representada por la de Varguitas, el narrador-protagonista de la novela) y, simultáneamente, de la recreación de algunos momentos de la vida y de la obra de Pedro Camacho, el "escribidor" del título, un "prodigioso" autor de radioteatros.

En los capítulos impares de *La tía Julia y el escribidor*, Varguitas recuerda las alternativas de su aprendizaje amoroso y literario: cómo llegó a casarse con su tía política, casi veinte años mayor que él, y cómo, siguiendo un impulso transgresor semejante, llegó a convertirse en escritor. En los capítulos pares, los que aquí nos interesa comentar, se transcriben algunos episodios de los seriales de radioteatro escritos por Pedro Camacho, uno de los personajes que Varguitas frecuentó en aquel "tiempo remoto" (Vargas Llosa 1977, 11). La aproximación de Vargas Llosa al universo de los melodramas radiofónicos de la década del cincuenta, tal como puede leerse en las parodias de los seriales de Camacho, está determinada, según Jaime Giordano, por la conciencia de su exterioridad y de su superioridad respecto de ese universo alienado y alienante, por la "actitud omnisciente y vertical" (Echavarren-Giordano 1986, 39), es decir, moralizante, con que lo enfrenta. A propósito de *La tía Julia y el escribidor* puede hablarse --como sugeríamos no hacerlo a propósito de las novelas de Puig-- de *apropiación* y de *incorporación* de lo subcultural por parte de lo letrado, en tanto los melodramas de Camacho aparecen en la novela pero como un cuerpo extraño (por eso tienen sus propios capítulos, enmarcados por los auténticamente literarios). Si la literatura adscribe, como lo manifiesta el recurso a lo autobiográfico en los capítulos impares, a las exigencias de un verosímil realista, los folletines radiofónicos, presentados desde esa moral literaria, exhiben groseramente sus excesos retóricos, su

² Esta teoría, expuesta por Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un deicidio*, fue objeto de una polémica que el escritor peruano sostuvo con Angel Rama (Cfr. Rama-Vargas Llosa 1973).

absoluta falta de naturalidad. La escritura de Vargas Llosa condesciende a que las formas despreciadas de la cultura popular ingresen en la literatura pero sólo si se someten a las simplificaciones de una apropiación paródica que las hace funcionar en el interior de los dominios letrados como una representación (claramente delimitada, que no contamina el sentido del conjunto) de algo que está fuera, y debajo, de ellos. Por otra parte, la inclusión del universo subcultural de los folletines de Camacho dentro de una novela culta como *La tía Julia* está motivada estéticamente por las posibilidades que ese universo trivial le ofrece a Vargas Llosa para ilustrar su teoría de la creación novelesca. Así como las obsesiones de Varguitas, sus deseos más ocultos, lo impulsan secretamente hacia la búsqueda de los temas y de las soluciones formales para sus relatos, así también los "demonios" de Camacho, menos sutiles pero igualmente imperiosos, se "exorcizan" a través de las truculencias y los abusos retóricos de sus radioteatros.

La cultura alta y la cultura popular se encuentran en la novela de Vargas Llosa para que la primera se apropie de la segunda con dos fines específicos: la parodia (que exhibe la inautenticidad estética de los radioteatros y el virtuosismo retórico del auténtico escritor, que sabe imitar lo "otro") y la ejemplificación (de una teoría, o mejor, de una doctrina literaria). En los dos casos lo popular es apreciado exclusivamente desde el punto de vista de lo letrado: ya sea para la burla o para la recuperación; en los dos casos la incorporación de lo popular responde a valores que le son, no sólo extraños, sino fundamentalmente superiores: los que se asocian con una de las figuras ideológicas fundamentales dentro de la cultura letrada: la del autor como creador (y, complementariamente, la de la obra como expresión de la subjetividad creadora)³.

³ En este sentido, para diferenciarla nítidamente de las experimentaciones narrativas de Puig con la cultura popular, Jorge Panesi (1984) habla de *La tía Julia y el escritor* como de una novela "tradicional" que se apropia de los procedimientos y de la temática de los radioteatros pero para

Más allá de las valoraciones críticas que pueda provocar esa estrategia, es decir, más allá de que se la tome como un testimonio "cautivante" de la "literatura absorbida por la literatura misma" (Oviedo 1977, 310) o como una manifestación del "narcisismo y el elitismo intelectual de Vargas Llosa" (Echavarren-Giordano 1979, 43), el uso que se hace en *La tía Julia y el escritor* de la cultura popular es puramente *representativo*. Dando por supuesta y por inmovible la distinción jerárquica entre lo literario y lo subliterario, la escritura novelística de Vargas Llosa parodia el discurso de los folletines radioteatrales para representar, por medio de su irrisión, las miserias estéticas e ideológicas de las subliteraturas y para que, a su modo (vulgar, degradado), esa forma subcultural represente el juego de las fuerzas "demónicas" que subyace a la creación novelística. Por eso, porque en ningún momento se borra o se desdibuja la línea que separa y opone la cultura letrada y la popular, y porque la incorporación de lo popular en lo letrado se da bajo una forma nada inquietante, simple, de la representación, *La tía Julia y el escritor* no interroga los fundamentos culturales de lo que llamamos "literatura", no formula ningún problema en términos éticos. La novela de Vargas Llosa no suscita las preguntas por lo que puede la literatura cuando se encuentra con (en) lo que esta fuera de ella y por lo que pueden las formas subculturales cuando se encuentran con (en) la literatura, porque su escritura, dominada por una voluntad de representación que deja cada forma en su lugar, no experimenta ninguna clase de encuentro.

Desde el sentimentalismo de los epígrafes, tomados en su mayoría de letras de tango de Alfredo Le Pera, y, antes aún, desde la referencia en el subtítulo a uno de los géneros más representativos de la literatura trivial: el folletín, *Boquitas pintadas* señala su vínculos

proponer la glorificación de una figura tradicional dentro de la cultura letrada, aunque irrelevante dentro de la literatura de consumo: la figura del autor, encarnada por un autor mayor, Varguitas, y por otro minoritario, Camacho.

estrechos con la cultura popular. Al mismo tiempo, la rigurosa disolución de la perspectiva narrativa con la que el lector se enfrenta desde la "Primera entrega", la radicalidad del trabajo de descentramiento y de extrañamiento de los puntos de vista que refieren, fragmentariamente, las historias entrelazadas, indican la pertenencia de este "folletín" a una de las tradiciones más cultas de la literatura moderna: la de la novela experimental. Puig parece haberse situado, para la escritura de su segunda novela, en los dos polos antagónicos del conflicto entre lo letrado y lo popular, parece haber querido explorar las posibilidades literarias de una condición cultural ambigua en la que se manifiestan sus deseos de superación o de neutralización del conflicto. Esto es lo que dice la frase, tantas veces citada, con la que el propio Puig se refiere a *Boquitas pintadas* en la contratapa de su primera edición (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969): "Es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela, intento una nueva forma de literatura popular". ¿Una literatura de consumo atenta a los problemas formales?, ¿una literatura problematizada por su forma pero que no renuncia a las expectativas de un consumo masivo?

A diferencia de Vargas Llosa, que se aproxima a los melodramas radiales desde preocupaciones estéticas y morales que les son por completo ajenas, Puig, que viene del consumo de diversos géneros de la literatura trivial, se muestra no sólo interesado, sino fundamentalmente preocupado (es decir, implicado sin las distancias que supone la asunción de un punto de vista que se sabe superior, más alto), por lo que sucede en las experiencias con las formas de la "literatura-menospreciada-por-las-minorías-culturales-dominantes"⁴.

⁴ Susana Reiz de Rivarola (1986, 105) propone este sintagma como una especificación de lo que implica la noción de literatura "trivial". Para no dar por admitida la subestimación cultural que supone esa noción, algunos teóricos prefieren hablar, a propósito de las formas literarias de consumo masivo, de "paraliteratura" (Cfr. Angenot 1974). En la medida en que, según nuestra lectura, el reconocimiento de una cierta intimidad con lo despreciado aunque (y porque) despreciado, con lo que

No sólo trabaja con esas formas, sino que además llama a su propia novela "folletín" y hace explícitos, en la contratapa, sus deseos de haber contribuido con ella a una renovación de la literatura popular. Pero el sentido de esta declaración y de ese subtítulo se vuelven inmediatamente ambiguos ante la evidencia, apenas comenzada la lectura, de que *Boquitas pintadas* no es, estrictamente, un folletín, de que su "extrema heterogeneidad discursiva y formal" (Kerr 1982, 419), sus mezclas de géneros y de registros y la proliferación de elisiones que quiebran la continuidad de sus historias difieren radicalmente de las convenciones técnicas que caracterizan, desde mediados del siglo pasado, la literatura por entregas, y de que lo pintoresco, lo fantástico y las figuras heroicas, que son los componentes básicos de las tramas folletinescas, brillan por su ausencia en esta novela⁵.

se reconoce como de indiscutible "mal gusto", es esencial en la literatura de Puig, preferimos seguir usando esta noción de "literatura trivial" (u otra equivalente como "subliteratura") precisamente por sus connotaciones peyorativas indespejables.

⁵ Para una historia y una caracterización técnica y temática del folletín, ver Brunori 1978. Entre otros estudios complementarios sobre el mismo tema, o sobre temas conexos, pueden consultarse: Eco 1970, Rivera 1982, Sarlo 1985 y Barei-Ammann 1988.

II. La lógica del recurso a la parodia: negatividad e inversión

Hay en *Boquitas pintadas* una profunda divergencia, una falta de complementariedad insoslayable entre lo que dicen su subtítulo y la designación de "Entrega" dada a cada uno de los capítulos y lo que muestra su textura narrativa. *Boquitas pintadas dice* su pertenencia y al mismo tiempo *muestra* su distancia respecto de la literatura popular. Enfrentados a esta condición ambigua, muchos críticos se sintieron llamados a justificarla: quisieron explicar la divergencia entre la serie folletinesca-popular y la serie experimental-letrada en la segunda novela de Puig argumentando la necesidad de este desdoblamiento de acuerdo con los fines desideologizantes perseguidos por una estrategia de apropiación paródica. "A las vez que un folletín, casi perfecto conforme al género, *Boquitas pintadas* es la transgresión paródica, el doble irrisorio del folletín" (Sarduy 1971, 557); *Boquitas pintadas* se apropia de los elementos del folletín pero los usa distanciadamente, "en función de mostrar, de desocultar los engranajes [ideológicos] a que responden dichos elementos" (Yujnovsky 1972, 57); *Boquitas pintadas* "es un folletín invertido en que el verosímil folletinesco deviene in-verosímil" (Triviños 1978, 122), un ejercicio de "escritura liberadora" (Idem, 122) respecto del verosímil alienante que los textos apropiados reproducen; "*Boquitas pintadas* denuncia el lenguaje que utiliza (la ideología que comporta) cuando simula creer en él. (...) Al categorizarlo, lo transgrede, lo delata" (Schmucler 1969, 9)⁶.

⁶ A este conjunto de afirmaciones hay que agregar las de Safir (1975) sobre la parodia en *Boquitas pintadas* como práctica "desmitificadora" (a partir de la distancia y la confrontación que esta novela produce entre dos mitos: el de los modelos sentimentales de la realidad pequeño-burguesa y el de la realidad pequeño-burguesa misma); las de Kozak sobre la "apropiación e inversión [en *Boquitas pintadas*] de los efectos que el género [folletín] suele producir" (1990, 25); las de Oyola

La misma lógica binaria que sostiene el recurso a la parodia como estrategia doble de apropiación e inversión de lo apropiado (el género folletín), sostiene el recurso a la crítica desideologizante como desocultamiento de una verdad previamente enmascarada (la verdad de las relaciones sociales). Desde esta lógica, los desdoblamientos semánticos son pensados exclusivamente en términos de complementariedad: complementariedad entre el texto parodiante y el texto parodiado (entre la inversión y lo invertido) y complementariedad entre el texto que desenmascara una representación verdadera y el texto que, con fines ideológicos, la encubre. Como en la teoría bajtiniana a la que algunos adscriben explícitamente, la parodia, para los críticos de *Boquitas pintadas*, supone y "refleja" un conflicto ideológico⁷, una oposición entre discursos y culturas diferentes. Sólo que en las prácticas carnales y satíricas de las que se ocupa Bajtin el gesto de rechazo y de contestación propio de la parodia se orienta desde lo bajo hacia lo alto, desde de la cultura popular hacia la dominante, mientras que en la novela de Puig, de acuerdo con la lectura de estos críticos, es un género de la cultura popular el que sufre, desde una posición que no podemos dejar de identificar con la cultura letrada (aunque se enfrente a los intereses de las ideologías dominantes), los embates paródicos. El trabajo de desideologización se ejerce en *Boquitas pintadas* sobre las mistificaciones que informan la literatura trivial y que esta literatura, a través de ciertas temáticas y ciertos procedimientos específicos, se encarga de reproducir: la llamada ideología de la "consolación" social⁸.

(1994) sobre el trabajo de "distorsión" que se realiza en *Boquitas* respecto del sistema temporal y del sistema moral que caracterizan a la literatura folletinesca y las de Amicola (1992, 46-47) referidas al sentido "desideologizante" de la apropiación en *Boquitas pintadas* de otros géneros de la cultura del sentimiento como las letras de tango.

⁷ Sobre la parodia, en la teoría bajtiniana, como "reflejo" de un conflicto ideológico, ver Pauls 1980, 10.

⁸ Para una descripción de la función consoladora que cumple la literatura de consumo, ver Eco 1970.

Como ya no se le reconocen a los géneros populares fuerzas transgresoras, sino que se parte del reconocimiento de su funcionalidad respecto de los intereses de las minorías que detentan el poder económico, social y cultural, la inversión paródica de las convenciones folletinescas que realiza la segunda novela de Puig la transforma en una obra de "contestación", en una obra animada por un gesto "liberador, subversivo" (Sarduy 1971, 567).

Los críticos que resuelven de esta forma la remisión y el distanciamiento simultáneos de *Boquitas pintadas* respecto del folletín (y de otras formas subliterarias, como las letras de tango y los radioteatros), le atribuyen a esta novela un valor político sólidamente fundado, de indiscutible prestigio para una comunidad intelectual que se reconoce como "progresista" (¿qué podría ser más valioso, dentro del campo cultural, que una forma artística capaz de suscitar una "toma de conciencia" de la verdad de las relaciones sociales?). Para hacerlo, sitúan su interpretación de la novela de Puig de acuerdo a los valores estéticos e ideológicos de *una* de las perspectivas culturales en juego, la que ellos consideran más fuerte (porque le suponen una mayor potencia explicativa y un mayor poder de justificación moral): la de la cultura letrada. La aproximación, o mejor, la inmersión de Puig en el interior del universo de la subcultura sentimental, folletinesca, es apreciada exclusivamente desde una perspectiva exterior a ese universo, que nada puede decir de las potencias inmanentes de las formas culturales que lo habitan. Esta perspectiva, que se sabe superior, desconoce los problemas éticos que formulan, en *Boquitas pintadas*, los usos literarios de los estereotipos triviales: cuál es el poder de invención (de nuevos modos de experimentar la realidad y de experimentar la literatura) de las formas bajas, populares. Para esta perspectiva los únicos problemas que existen son los morales (¿qué vale más, esto o aquello, según estos valores establecidos?) y los únicos criterios de valoración aceptables

para formular esos problemas son los de la cultura letrada. Por eso los críticos que se identifican con esta perspectiva resuelven, o mejor dicho, reducen rápidamente la tensión que recorre *Boquitas pintadas* a una apropiación, que sólo puede ser crítica, de lo "bajo" por lo "alto".

"La tradición culta (...) pasa muy rápidamente al momento crítico respecto del sentimentalismo *tout court*" (Sarlo 1985, 86). Y los críticos de *Boquitas pintadas* a los que aquí hacemos referencia no sólo se reconocen --como cualquier crítico-- emparentados con la tradición culta, sino que además quieren reconocer el lugar de Puig dentro de ella: quieren situar a Puig en un lugar de prestigio dentro de la cultura letrada dándole un fundamento ideológico y político a su gusto inquietante por lo trivial. Cuando esta estrategia de justificación y canonización se cumple, y lo inquietante desaparece, *Boquitas pintadas* queda referida a un horizonte de problemas estéticos que permite apreciar su diversidad, lo que la aproxima y lo que la distancia respecto de otras experimentaciones cultas con lo popular, pero que desconoce y niega su diferencia.

"¿Cómo enfrentarse desde la cultura letrada a la masificación cultural?" (Speranza 1994, 2), "¿Cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas por una comunicación trivializada?" (De Diego, 1994, 33)⁹. Desde el horizonte que definen estas preguntas, se puede apreciar cómo resuelve Puig los mismos problemas a los que se enfrenta Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*, por qué son más eficaces y más atractivas que las del narrador peruano sus parodias del folletín (debido a su mayor proximidad con el universo parodiado, lo que hace más sutil la crítica, y a su mayor capacidad de experimentación con los procedimientos narrativos). Pero desde ese horizonte

⁹ Sobre lo que leen y dejan de leer de las experiencias de Puig con las formas populares los trabajos críticos orientados por estas preguntas, ver el Capítulo 3 de este trabajo.

de conflictos e intereses generales nada se puede decir de los problemas singulares en torno a los cuales se constituye *Boquitas pintadas*, los problemas que transforman la literatura de Puig en una interrogación excesiva, que no encuentra sus respuestas en las certidumbres morales enraizadas en la distribución jerárquica de lo alto y lo bajo: una interrogación por lo que pueden la literatura culta y la literatura trivial cuando se encuentran y devienen otra cosa que ellas mismas.

"La victoria del narrador Manuel Puig, que sobrentiende sus libros, es haber escrito sus novelas liberándolas de las convenciones de un género por el que Manuel Puig, permanente lector de folletines, siente sin duda fascinación. Aquí reside su inscripción innovadora en la historia del diálogo 'literatura-subliteratura'. La existencia de sus tres [primeras] novelas prueba que Puig ama los folletines pero críticamente" (Triviños 1978, 123). La victoria de Puig, para los críticos que sólo leen en *Boquitas pintadas* una parodia desalienante de las mistificaciones que producen los folletines, es la victoria de la Literatura: el triunfo (es decir, la dominación) de los valores letrados sobre los valores que representa la cultura del sentimiento. Puig vence porque consigue poner el folletín al servicio de la vanguardia¹⁰ (y no --como se proponía hacerlo, si damos crédito a su declaración en la contratapa-- los procedimientos de vanguardia al servicio de la literatura popular). *Boquitas pintadas* muestra que la atracción de Puig por el universo de los folletines es mucho más intensa que la de Vargas Llosa por el universo de los radioteatros, pero, al mismo tiempo, que los proyectos narrativos de estos dos autores responden a un mismo impulso crítico que se realiza a través de la parodia de las convenciones de esos universos triviales. Puig ama los folletines (y en esto difiere de Vargas Llosa, de quien no puede asegurarse --leyendo *La*

¹⁰ "Manuel Puig: Le roman feuilleton au service de l'avant-garde" es, precisamente, el título de la reseña anónima de *Boquitas pintadas* publicada en *Le Monde*, el 4 de agosto de 1972.

tía Julia-- que ame los radioteatros), pero los ama críticamente. Al referirse a esta simultaneidad del sentimiento amoroso y de la actitud crítica, Triviños no piensa, indudablemente, en un ejercicio crítico animado por una voluntad afirmativa, en una crítica que no dejaría de ser una afirmación amorosa de lo criticado¹¹. Piensa en una crítica *reactiva*, que reacciona frente a lo amado negándolo. Según él --y en esto no hace más que explicitar lo que en el discurso de otros críticos funciona como presupuesto¹²--, la tensión entre encantamiento y conciencia crítica se reduce en *Boquitas pintadas* a una "negación del género folletinesco" (Triviños 1978, 117) que busca producir una inversión liberadora. Las fuerzas de la fascinación se someten a las del distanciamiento crítico para que las estrategias consoladoras de la literatura trivial queden desenmascaradas¹³.

¹¹ Y que no se contentaría, entonces, con señalar desde fuera los límites estéticos e ideológicos de los folletines, ni tampoco con exhibirlos, gracias a un uso distanciado, desde el interior de las formas folletinescas, sino que se propondría experimentar esos límites a fuerza de transformar lo convencional en anómalo. Esta crítica afirmativa es, según lo hemos señalado, uno de los aspectos del devenir menor de la literatura de Puig.

¹² Cuando se habla, a propósito de *Boquitas pintadas*, de "irrisión", de "agresión", de "desintegración", de "destrucción" o de "distorsión" del verosímil folletinesco, se presupone que en cada uno de estos movimientos críticos se efectúa una voluntad de negación del género folletín o, lo que es lo mismo, de producción de un "sentido contrafolletinesco" (Triviños 1978, 119).

¹³ Como en un folletín, se renuncia al amor (un amor inconveniente) para que la verdad triunfe.

III. Los límites del recurso a la parodia: simplificaciones y errores

Esta identificación de los usos de algunas convenciones folletinescas que hace Puig en *Boquitas pintadas* con una voluntad de negar, a través de la parodia, lo que esas convenciones entrañan ideológicamente le impone a la lectura crítica dos series de limitaciones. En primer lugar, no se pueden pensar otros modos de relación con los folletines que no sean los de la adhesión consoladora o los de la apropiación crítica porque no se pueden experimentar otras potencias de la literatura trivial que no sean las de la mistificación y la alienación ideológica. En segundo lugar, por imperio de la complementariedad existente entre lo que niega y lo que es negado, se sobredimensiona la función del género folletín como referencia y no se puede explicar el sentido de los procedimientos y de las motivaciones de la novela si no es bajo la forma de la inversión de las convenciones de ese género¹⁴. La autoimposición de leer *Boquitas pintadas* desde el género folletín, para poder demostrar cómo se le opone simétricamente, hace que los críticos desconozcan cualquier funcionamiento en la novela que no tenga que ver con la inversión paródica y que incurran no sólo en simplificaciones, sino también en juicios banales o erróneos.

Según Carlos Yujnovsky, entre los "elementos" de *Boquitas pintadas* que retoman de un modo paródico la tradición folletinesca se encuentran dos características de la heroína

¹⁴ Sobre estas limitaciones de las lecturas en clave paródica, que sitúan el género folletín en el lugar de una referencia privilegiada y no como un elemento más dentro de los juegos intertextuales en *Boquitas pintadas*, ver Echavarren-Giordano 1986, 31. Sobre la inconveniencia de aplicar el concepto bajtiniano de parodia, en tanto movimiento negativo de irrisión, a los usos de la literatura trivial en *Boquitas pintadas* (usos que esta autora sitúa desde el punto de vista de la literatura posmoderna y de la estética *camp*), ver Bacarisse 1986, 51.

romántica: la belleza física y la enfermedad incurable (tuberculosis), aunque atribuidas a Juan Carlos, el "héroe" masculino. Inmediatamente después de constatar esta correspondencia, que se supone da lugar a un desarrollo paródico, Yujnovsky reconoce que en la novela de Puig "las connotaciones románticas están ausentes. La enfermedad no tiende a provocar una adhesión compasiva en el lector ni despierta su curiosidad por la anécdota; es un elemento sobre el que el narrador *informa* periódicamente (sudores, fiebres, tos, asistencia médica), un dato más de la narración; el alejamiento (en el sentido brechtiano) está provocado desde el principio con la noticia necrológica que *abre* la novela: el relato anticipa el desenlace, la muerte de Juan Carlos. No hay suspenso ni revelaciones sorprendentes." (1972, 50). Erróneamente, Yujnovsky asienta en esta falta absoluta de romanticismo y de tratamiento melodramático uno de los efectos paródicos de *Boquitas pintadas*, sin advertir que es precisamente por el carácter absoluto de esa falta por lo que resulta poco estratégico hablar de parodia. Para que las operaciones de distanciamiento que caracterizan a la parodia puedan producirse, es preciso que simultáneamente se construya también una cierta semejanza de base entre el texto parodiante y el texto parodiado. Sería necesario, por ejemplo, que el folletín paródico parezca funcionar por momentos como un folletín entre otros, como uno más de los escritos conforme al modelo genérico, para que pueda producirse después, por la ruptura de esa semejanza, un efecto de distorsión. El tratamiento que se da en *Boquitas pintadas* al motivo de la tuberculosis casi no tiene puntos de contacto con lo que podría ser un tratamiento folletinesco de esa enfermedad. Si no respondemos a la exigencia, que se supone plantea el subtítulo, de encontrar índices paródicos en esta novela, decir que la tuberculosis de Juan Carlos no se presenta rodeada de un aura romántica es poco más que una banalidad, es casi no decir nada. Resulta tan obvio reconocer esto como advertir que no es por el lado de las peripecias melodramáticas

y de los excesos sentimentales, ni por el de sus inversiones, por donde hay que buscar el sentido de la presencia de esta enfermedad en la novela.

Por lo que dicen o callan todos los personajes, por el modo elusivo o brutal de referirse a ella, y por las reticencias y rechazos no sólo discursivos que provoca su proximidad, la tuberculosis de Juan Carlos circula por *Boquitas pintadas* como una ocasión privilegiada para que la miseria moral y el resentimiento se manifiesten como los lazos sociales más poderosos¹⁵. Simultáneamente, en un registro heterogéneo a las codificaciones sociales, la escritura de Puig experimenta las resonancias patéticas --en un sentido nada sentimental del término-- que da a la voz, la escritura, la imaginación y los sueños de Juan Carlos la presencia anticipada de la muerte. La tuberculosis, que se ha adueñado de sus pulmones y de sus pensamientos más secretos (los que ni a él mismo quiere confesarse y que por eso lo asaltan en sueños), obliga a Juan Carlos a sostenerse (a sostener ante sí y ante los otros su imagen de "ganador") en un trabajo insoportable, por lo agotador e ineficaz, de denegación. Juan Carlos vive ocultando lo que no tiene forma de ocultar (porque lo dicen su cuerpo, los chismes, los informes médicos y hasta las cartas que se hace tirar por una gitana): que las horas de su vida están contadas. Este tratamiento indirecto¹⁶

¹⁵ Por su enfermedad Juan Carlos pierde definitivamente su trabajo en la Intendencia (un trabajo que, de todos modos, por su irresponsabilidad, iba a perder). Por su enfermedad lo abandonan su amante y su novia (que, de todos modos, por su falta de posición social y de futuro económico, lo hubiesen terminado abandonando). En la enfermedad de Juan Carlos encuentra consuelo para sus propios males (la pobreza y los rigores del trabajo de albañil) Pancho, su único "amigo": "[Pancho] Pensó que Juan Carlos estaría recién en el primer sueño y podría seguir durmiendo hasta mediodía, pero no estaba sano y él sí." (Puig 1974b, 73).

¹⁶ Sobre las formas indirectas de narrar en *Boquitas pintadas* (a través de lo que los personajes se cuentan en cartas y conversaciones y a través de lo que informan, con sus retóricas específicas, los artículos de revistas femeninas, los informes policiales, las necrológicas del diario del pueblo), ver Ludmer 1971, 14 y ss. El recurso a lo indirecto es una de las estrategias narrativas dominantes en la segunda novela de Puig (y en el conjunto de su obra) a la que sirven, eventualmente, las parodias de diversos registros y géneros discursivos que no siempre tienen que ver con la tradición folletinesca.

del motivo de la tuberculosis es uno de los tantos aciertos narrativos de *Boquitas pintadas* que no se pueden apreciar remitiéndose a las convenciones del folletín o a las de su inversión paródica. Nada se puede decir tampoco, desde esas convenciones, de cómo aumenta en intensidad el patetismo del personaje de Juan Carlos cuando se ponen en resonancia esta pérdida irremediable de su salud, en la que se anticipa la pérdida de su vida, con otra pérdida fundamental, la de un campo que la desposesión volvió mítico, esa pérdida que es la única herencia que recibió de su padre¹⁷. En lugar de una propiedad, Juan Carlos heredó la angustia y la humillación de haberla perdido, un temor irreprimible a la traición y al abandono que se hace más evidente cuanto más pretende disimularlo a fuerza de desprecio y agresividad. Antes que la versión paródica de un estereotipo folletinesco, el personaje de Juan Carlos es una variación de la única imagen masculina que fascina la escritura de Puig, la única que la atrae con una intensidad comparable a la de ciertas imágenes femeninas: la del hombre-niño, ambicioso e ingenuo, sin otros recursos que su retórica de seductor y su belleza, que enmascara bajo un egoísmo y una desaprensión feroces su fragilidad, su temor al abandono y al olvido¹⁸.

¹⁷ En una carta que le escribe a Nené desde su internación en Cosquín ("Séptima Entrega"), después de quejarse amargamente por el olvido en el que lo tienen sus otros conocidos de Coronel Vallejos y de jurar que se las "hará pagar", Juan Carlos recuerda por primera vez en la novela --y por primera vez ante Nené-- a su padre. "Que razón tenía mi viejo, cuando estás en la mala todos te dan vuelta la cara. ¿Yo te conté alguna vez de mi viejo?"

"Mirá, el viejo tenía con otro hermano un campo grande a cuarenta kilómetros de Vallejos, que ya había sido de mi abuelo. Mi viejo era contador público, recibido en Buenos Aires, con título universitario ¿me entendés? no era un simple perito mercantil como yo. Bueno, el viejo fue a estudiar a la capital porque mi abuelo lo mandó, porque veía que el viejo era una luz para los números, y el otro hermano que era un animal, se quedó a pastar con las vacas. Bueno, se murió mi abuelo y el viejo siguió estudiando, y el otro mientras lo dejó en la vía, vendió el campo, se quedó con casi todo y desapareció de la superficie terrestre, hasta que supimos que está ahora por Tandil con una estancia de la gran flauta. Ya le va a llegar la hora." (Puig 1974b, 107).

¹⁸ El Héctor de *La traición de Rita Hayworth* es la primera variación que ensaya la escritura de Puig sobre los lugares comunes que se anudan en esta imagen. Algunos de esos lugares comunes (la belleza, la impostura de agresividad, el sentimiento de abandono y el temor a la traición) se pueden reconocer también en otro personaje de esa novela, en Berto, el padre de Toto. Cómo no recordar, a

El mismo movimiento de aproximación a *Boquitas pintadas* desde las convenciones del género folletín, para constatar una diferencia radical en la que se demuestra, supuestamente, la intencionalidad paródica de la novela, se cumple a propósito de lo que algunos críticos caracterizan como su "manejo del suspenso"¹⁹. También en este caso el recorrido concluye con una afirmación que no informa nada que cualquier lector no pueda apreciar inmediatamente: que el manejo del suspenso que practica Puig en su novela es por completo diferente del que caracteriza a la literatura folletinesca. "Si bien la predilección por la constitución de secuencias discontinuas [escribe Yujnovsky a propósito de *Boquitas pintadas*], tiende a crear un cierto suspenso este resulta elaborado de un modo muy especial: 1) logra una tensión resuelta a pocas páginas de distancia; 2) se diluye en menciones dispersas; 3) se centra en detalles, en hechos irrelevantes. Estas técnicas, manifiestas a diferentes niveles de extensión textual (un fragmento, una entrega, una secuencia larga, la historia en su totalidad), determinan un suspenso diferente del folletinesco; aquí los interrogantes giran en torno de los hechos mínimos y sus conexiones (de allí el peculiar realismo de *Boquitas*)." (Yujnovsky 1972, 56). Si bien no resulta difícil acordar con esta descripción de los procedimientos que usa Puig en su novela para dejar abiertos ciertos interrogantes que mantienen interesada y activa la conciencia del lector, resulta difícil reconocer en ese uso, que define "el peculiar realismo de *Boquitas*", una versión paródica de las técnicas que crean y sostienen el suspenso en las diferentes formas

propósito de los lamentos y las amenazas de Juan Carlos en su carta a Nené, algunos de los tonos de la carta que Berto escribe y no manda a su hermano mayor en el capítulo XVI de *La traición de Rita Hayworth*.

Para una caracterización del personaje de Juan Carlos, atenta a sus matices y sus complejidades, ver Páez (1995, 42.43).

¹⁹ Sobre el *suspenso* como técnica folletinesca de la que se apropia *Boquitas pintadas* para parodiarla, ver, entre otros, Schmucler (1969, 8), Sarduy (1971, 556), Yujnovsky (1972, 53-56), Triviños (1978, 118), Barei-Ammann (1988, 81) y Oyola (1994, 70).

de la literatura de consumo (en el folletín sentimental, en la novela de aventuras, en el relato policial).

Lo que queda por resolverse de una a otra "entrega" de *Boquitas pintadas* no es el destino de los personajes (qué pasará con sus vidas, qué pruebas deberán atravesar, qué obstáculos sortear), porque ese destino ya está sellado, para cada uno, desde el comienzo, sino algo de mucha menos importancia, a veces insignificante, pero capaz de movilizar a su alrededor una actividad hermeneútica de considerable intensidad. Señalando, también aquí en forma indirecta, que entre lo dicho algo quedó sin decir, la narración actúa en *Boquitas pintadas* como lo hace el chismoso²⁰: formula pequeños e irresistibles interrogantes para los que está dispuesta a dar de inmediato, si el interlocutor se muestra interesado, una respuesta. ¿Qué le ocurrió a Nené cuando trabajaba de enfermera, qué la avergüenza tanto de su pasado? ¿Quién era la amante de Juan Carlos, la mujer que lo retenía hasta pasadas las tres de la mañana? ¿Por qué abandonó Mabel a Juan Carlos? ¿Qué "planes secretos", que indudablemente fracasaron, tenía Juan Carlos para salir de la mediocridad aplastante de su vida? ¿Cómo se reconciliaron Nené y su marido después de que este recibió el "envío" de Celina? Cada uno de estos pequeños enigmas, en los que la narración deposita sus expectativas de mantener interesado al lector, se resuelve en la "entrega" que sigue a aquella que lo formuló. Hablar de "suspense" para referirse a los efectos de anticipación que se producen en *Boquitas pintadas* gracias a la ostensible sustracción de algunas informaciones sobre el pasado de los personajes, resulta sin dudas excesivo. El trabajo de Puig sobre las unidades del "código hermeneútico" (Barthes 1980, 14) no es ni semejante al de la retórica

²⁰ Sobre el *chisme* como programa narrativo en las novelas de Puig, ver Pauls (1986, 44-57) y Staude (1994).

folletinesca²¹, ni tampoco su doble irrisorio: es de otra clase, responde a otros fines. Para el arte narrativo de Puig el interés del lector no es un fin en sí mismo, sino una condición para que éste pueda reconocer y experimentar otros efectos narrativos más potentes, para que pueda, garantizada su atención, seguir otros recorridos de la significación más sutiles.

Un "elemento" más de *Boquitas pintadas* que confirmaría sus vínculos, señalados por el subtítulo, con el género folletín es lo que los críticos llaman el "esquematismo" o la "estereotipia" de los personajes. Como los de los folletines, los personajes de Puig son esquemáticos y estereotipados porque su subjetividad está constituida, fundamentalmente, por lenguajes estereotipados y proclives al esquematismo como los del folletín y otras formas literarias triviales. Los personajes de *Boquitas pintadas* "no tienen nada propio para decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituida" (Schmucler 1969, 8);

²¹ Ni tampoco quiere ser, como lo afirma Severo Sarduy, la reproducción "al vacío" de los mecanismos de esa retórica. Vale la pena detenerse en la argumentación de Sarduy para apreciar cuán lejos de los problemas que singularizan a la literatura de Puig puede conducirnos su lectura en clave de parodia. "Si el artificio policíaco del suspenso --escribe Sarduy-- consiste en fijar las acciones de los personajes segundo por segundo, en hacer del tiempo dilatado el soporte del terror, Puig va a emplearlo del modo más explícito, pero como vehículo de contenidos a tal punto anodinos que el artificio termina señalándose a sí mismo, aparato inútil cuya única función es la ostentación del engranaje, la expresión de su juego (...), el espectáculo: 'A las 8:30 [la cita pertenece a la "Cuarta entrega" de *Boquitas pintadas*] salió de su casa. Vestía uniforme de algodón azul abotonado adelante, con cuello redondo y mangas largas. A las 8:42 entró a la tienda "Al barato argentino". A las 8:45 estaba en su puesto detrás de la mesa de empaquetar, junto a la cajera y su caja registradora. Los demás empleados, veintisiete en total, también se dispusieron a ordenar sus puestos de trabajo. A las 9 horas se abrieron las puertas al público. La empaquetadora compuso su primer paquete a las 9:15, una docena y media de botones para traje de hombres', etc." (Sarduy 1971, 556). ¿No es evidente que esta forma de escandir el tiempo, constatando su paso a través de una serie de hechos que se repiten cada día consumiendo buena parte de la vida de Nené, no tiene nada que ver con el artificio policíaco del suspenso tal como lo describe Sarduy? ¿No es evidente que este registro minucioso de las insignificancias que ocupan el tiempo de Nené no va produciendo en el lector ninguna clase de expectativa, de anticipación en falso, sino que le transmite, por el contrario, desde un principio, una sensación de monotonía, casi de inmovilidad? Sarduy lee este fragmento de *Boquitas pintadas* como si Puig lo hubiese escrito con fines puramente metaliterarios, como si el tema de la narración fuese uno de los artificios de la literatura de consumo (que se exhibe, que se desenmascara) y no una de las formas, acaso la más evidente, en que la repetición de lo mismo demuele la vida de Nené. Uno de los aciertos narrativos de Puig, el uso de un "relator objetivo clasificatorio" (Ludmer 1971, 17) que refiere, en forma impersonal, la impersonalidad de una vida en la que nada, salvo el tiempo, puede pasar; este acierto de Puig queda reducido (y malinterpretado) por Sarduy a un gesto más de irrisión paródica.

"Nené, Mabel y Juan Carlos (...) son seres vacíos, carentes de una identidad propia o de otros modelos que no sean los de los textos populares" (Andreu 1983, 545).

En su comentario de este tópico algunos críticos trabajan a partir de la convergencia, propuesta por la estructura de *Boquitas pintadas*, de dos clases de relaciones: la de la composición de la novela con los procedimientos y las motivaciones genéricas del folletín y la de sus personajes con el universo moral y estético de la "cultura del sentimiento"²². El distanciamiento crítico de *Boquitas pintadas* a partir de su proximidad con las convenciones folletinescas se refleja en los desencuentros bruscos de las creencias románticas de sus personajes con las condiciones miserables de sus vidas. A través de la representación de los modos en que circulan socialmente ciertos estereotipos

²² La tendencia a la simplificación que impone, a veces, la búsqueda de correspondencias paródicas, hace que en algunas oportunidades los críticos desprendan una relación de otra y reconozcan en los personajes de *Boquitas* no una estereotipia *por* el folletín, sino, simplemente, *como* la del folletín. Esto ocurre, por ejemplo, en la interpretación del contraste entre las situaciones económicas de Mabel y de Raba en la última "entrega" como una versión risible de los finales melodramáticos en los que la virtud triunfa y es reconocida. "Los que en la primera parte de la historia tenían ahora carecen, los que carecían ahora tienen... La virtud (la generosidad de Raba) es premiada, el vicio (la hipocresía de Mabel) es castigado" (Ludmer 1971, 22) [A esta interpretación adhiere Kozak (1990), que habla además de una "politización" del lugar común melodramático por la remisión de la diferencia moral virtud/vicio a una diferencia económica y social ricos/pobres: "En *Boquitas pintadas* hay, efectivamente, recompensa de los buenos y castigo de los malos, con un agregado: los buenos son *pobres*; los malos, *ricos*" (22)]. Para que esta interpretación pueda sostenerse, para que Mabel y Raba puedan ser tomadas como los términos antagónicos de un paradigma melodramático y para que Raba pueda ser identificada como una figura virtuosa, es preciso que se desconozcan los verdaderos intereses que definen el universo moral de *Boquitas pintadas*, que nada tiene que ver con el universo maniqueo y sublime de los auténticos melodramas (Cfr. Brooks 1974). ¿Se puede hablar de *virtud* a propósito de alguien capaz de extorsionar y de traicionar a una amiga? Dos veces en la novela Raba promete, a cambio de ropa usada, guardar silencio sobre episodios que avergüenzan a Nené, sobre sus relaciones con Aschero y sobre la falta de muebles en su departamento de recién casada (Puig 1974b, 82 y 152-3), y dos veces traiciona la confianza de su amiga transformando los secretos en chismes. ¿Se puede hablar de *virtud* a propósito de alguien capaz de asesinar con premeditación por celos y de mentirle a la Justicia para no pagar sus culpas? Como la de todos los demás personajes, la conducta de Raba se rige por dos principios básicos: la ambición y el resentimiento. Su "prosperidad", módica, humilde, al final de la novela, no tiene nada de triunfal y no implica otro reconocimiento que el de su conformidad con la situación a la que pudo llegar, ella que por ser la que menos tenía, era la que menos podía querer (Mientras Mabel y Nené especulaban con un estanciero o con un profesional para casarse, Raba imaginaba su futuro junto a un repartidor de pan, un diariero o un albañil).

melodramáticos y sentimentales, de las formas en que se apropian de los individuos para someterlos a creencias morales absolutamente ajenas, y casi siempre opuestas, a las verdaderas motivaciones de sus actos; a través de la representación de su consumo alienante, *Boquitas pintadas* realiza una "desautomatización" de los clichés del amor romántico que opera mediante una "imposición de lo cotidiano" (Solotorevsky 1984, 116). Insertándolos en contextos "reales", los que delimitan el sentido de todos los intercambios, incluso de los afectivos, entre los habitantes de Coronel Vallejos, la novela de Puig anula el poder eufórico de esos clichés, su poder de encantamiento a la vez que exhibe su poder de alienación. Los arrebatos sentimentales y las creencias sublimes quedan expuestos como maniobras vulgares de distracción o de consolación cuando se los confronta con las exigencias, pequeñas pero incommovibles, de los problemas reales. "Vuelve a arrepentirse de haber pedido teléfono blanco, siempre marcado por huellas de dedos sucios." (Puig 1974b, 153) Si Nené creyó que podía sostener en la posesión de un objeto extravagante sus ilusiones de vivir como en una película, su ilusión de ser, al menos por un momento (cuando recibe o hace una llamada), una "diva de teléfono blanco", el manoseo de lo cotidiano la devuelve a la realidad, su realidad de ama de casa abrumada por inconvenientes prácticos, y extingue sus pretensiones de "glamour".

Aunque no afectan por igual a todos los personajes²³, estos desajustes entre el imaginario cursi de los folletines y las miserias de la realidad pequeño-burguesa son tan constantes en *Boquitas pintadas* que se puede hacer recaer sobre ellos el peso de una interpretación de conjunto de la novela. ¿Cómo no leer en la exhibición de estos distanciamientos la afirmación de una cierta distancia de *Boquitas* con el modelo genérico

²³ Ni Juan Carlos ni Pancho son consumidores directos de melodramas. Los lugares comunes por los que transitan sus fantasías, condenadas también, como las femeninas, al fracaso y a la irrisión, no remiten por lo general a códigos folletinescos.

que le sirve de referente? Lo que no parece tan obvio es inscribir esa distancia bajo el signo de la inversión paródica. Cuando los clichés sentimentales son sometidos a la prueba impiadosa de la realidad, el efecto que produce la simultaneidad de los registros antagónicos (el de las representaciones sublimes o glamorosas y el de las representaciones vulgares) se aproxima más al de ciertas formas de la ironía. ¿No es, como se dice, "una ironía del destino", que el "cuadro" que compusieron Nené y Juan Carlos en aquella memorable "reunión danzante" de la primavera de 1936 llevase como título "la fuerza del amor que supera todos los obstáculos" (Puig 1974b, 21)? ¿No es irónica la afirmación que comparten Mabel y Nené --según nos cuenta el narrador de la "Decimotercera entrega"-- de que el tiempo pasado efectivamente fue mejor "porque entonces ambas creían en el amor" (Idem, 186)?

La interpretación del esquematismo de los personajes de *Boquitas pintadas* en términos de inversión paródica se sostiene en una simplificación de los vínculos que ligan estos personajes con los estereotipos folletinescos²⁴. La "victoria" del narrador Puig sobre su propia subjetividad de lector, espectador y radioescucha de melodramas consiste, según Gilberto Triviños, en que él "sabe [a través de sus novelas] lo que sus personajes ignoran, percibe que los modelos sugeridores de historias con desenlace feliz son *cursis*, *dudosos*, *falsos e irreales*" (1978, 123). Es cierto que Nené, Mabel y Raba ignoran que su gusto es *kitsch* o meramente cursi, que se conmueven con excesos retóricos de un mal gusto tan espectacular como irreflexivo, pero si en algún momento parecen dudar sobre la falsedad

²⁴ Esta simplificación se sostiene en una creencia, ampliamente extendida, acerca de las motivaciones a las que responde, en la "realidad", la lectura de géneros triviales y, simultáneamente, acerca de los efectos que se producen en esa lectura. Según una interpretación canónica, que parte de algunos fragmentos del Capítulo VIII de *La Sagrada Familia* de Marx y Engels y llega hasta el ensayo de Umberto Eco sobre *Los misterios de París* (1970), lo que los lectores buscan y encuentran en la literatura folletinesca es, fundamentalmente, *consolación*.

y la irrealidad de esos excesos, si parecen confundir a veces los clichés sentimentales con representaciones de sus propias vidas, inmediatamente toman conciencia y recuperan su lugar en la realidad. Los personajes de *Boquitas pintadas* son menos ingenuos y menos simples de lo que suponen algunos críticos. Creen en los estereotipos del amor como una pasión sublime, pero a medias, o mejor, hasta donde pueden sostener esa creencia sin que afecte sus intereses reales, los que responden a otras creencias, referidas a otros códigos (el de lo *conveniente*, según la moral de la clase media). Creen a veces en la posibilidad de una "final feliz" para sus historias, un final de plenitud sentimental como el de tantas historias de amor vistas en el cine o seguidas día a día en los radioteatros, pero esa creencia se debilita y termina por extinguirse cuando se les impone la certidumbre de que no se puede ser feliz si no se está "bien" casada, con un hombre "conveniente" (que, por una de esas ironías de la vida, suele ser todo lo contrario de un hombre "ideal"). Y si, como suele suceder, el temor a quedar solteras y hundirse en la ignominia comienza a dominarlas, la única certidumbre que entonces queda en pie es que para ser feliz hay que estar casada, con cualquier hombre.

"(...) Raba pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía. ¿Cómo había logrado que él se enamorara de ella? La muchacha había sufrido mucho para conseguirlo y Raba se dio cuenta de algo muy importante: la muchacha nunca se había propuesto enamorarlo, él había empezado a quererla porque la veía buena y sacrificada, al extremo de pasar por madre del bebé de otra chica soltera, la hija de la dueña de la pensión. Más tarde, el estudiante se recibía de abogado y la defendía ante la justicia, pues la muchacha quería quedarse con el bebé ajeno, ya encariñada como madre, pero al final todo se arreglaba. Raba decidió que si alguien de

otra clase social, superior, un día le proponía matrimonio, ella no iba a ser tonta y rechazarlo, pero tampoco sería ella quien lo provocase." (Puig 1974b, 80-81). Para Triviños, que detiene la transcripción en este punto, la "decisión" imaginaria de Raba demuestra que ella "se reconoce en la ideología del 'final feliz' exaltada en el melodrama" (1978, 121), es decir, que se consuela de su pobreza económica y afectiva alienándose en una imagen cinematográfica, una de las tantas imágenes del triunfo del amor y de la virtud, que, aunque niega lo innegable de su situación, se le aparece como posible, como realizable. Pero Triviños deja de "oír" el pensamiento de Raba en el momento en que se desvía del imaginario cinematográfico, y es precisamente ese desvío, por un efecto de retroacción, el que da sentido a la irrupción contrastante de lo melodramático en el seno de la vulgaridad. Después de decidir qué haría si ocurriese lo que sabe que no puede ocurrir, Raba continúa: "Además había muchos muchachos buenos y trabajadores que le gustaban: Mínguito el repartidor de pan, Aurelio el paisano, Pancho el albañil, Chiche el diarero." (Puig 1974b, 81). "Además", y por sobre todo, está la realidad, de la que se distrajo por un momento y a la que vuelve de inmediato porque es ahí donde están planteados sus verdaderos intereses. Raba no se reconoce en la historia de amor que protagoniza su "actriz-cantante favorita", no queda adherida (alienada) al imaginario melodramático: pasa por él, en un recorrido que va desde y hacia la realidad de sus intereses afectivos y sociales. Precisamente porque sabe que las imágenes que la conmueven no son verdaderas, después de gozar con ellas un momento, Raba se reencuentra con la realidad de sus pretensiones de empleada doméstica, va al encuentro de las imágenes que con mayor fuerza atraen su atención: las de sus posibles "pretendientes". Raba imagina, goza (ni se aliena ni se consuela) con sus imágenes estéticas favoritas: las de los melodramas cinematográficos, y para que su imaginación pueda actuar, como ocurre siempre que se imagina --en el registro más culto o en el más trivial--, la

realidad, por un momento, se suspende.

Los personajes de *Boquitas pintadas* son, literalmente, inconsolables. Aunque las retóricas de la novela sentimental, de los radioteatros, de los tangos y los boleros actúan sobre sus palabras y sus escrituras, aunque suelen extraviarse por el imaginario melodramático para ensayar, con el pensamiento, resoluciones felices para los conflictos que asfixian sus vidas, cuando proyectan e intentan conseguir su felicidad (es decir, una situación cómoda), actúan bajo el influjo de otra retórica más potente: la de la conveniencia social. Mabel y Nené pueden sentirse interpeladas por los estereotipos sentimentales con los que se construye la trama de un radioteatro²⁵, pueden sentirse en falta porque no se supieron "jugar", como lo hace una auténtica heroína, por el "verdadero amor", pero son otros estereotipos los que las interpelan en forma más apremiante, los que las atraviesan y las inmovilizan en la infelicidad y el resentimiento. Si creen, a veces, en el valor de la entrega desinteresada, del rapto de coraje por amor, con más fuerza y en forma más persistente creen en la necesidad de especular, de calcular, para obtener lo que se les impone como necesario: un departamento de "categoría", que tenga una alfombra en la entrada o un juego de living-comedor como los que aparecen en las revistas de moda. Por eso no encuentran ni podrían encontrar consuelo para sus desdichas y sus fracasos en las imágenes melodramáticas: porque no creen verdaderamente que la felicidad dependa de la realización de alguna de esas imágenes. Los episodios de un radioteatro o las cursilerías de una letra de bolero pueden servir de ocasión para que se distraigan o se desvíen de sus intereses "reales" (los que responden a las imágenes de la realidad provistas por los mitos de la moral pequeño-burguesa), pero no para que los olviden.

²⁵ Cfr. la "Decimotercera entrega" de *Boquitas*. Para un comentario de las diferentes orientaciones que siguen los usos de los clichés folletinescos en esta "entrega", ver el Capítulo 6 de este trabajo.

IV. La estética *camp* como horizonte

Las afirmaciones banales, las simplificaciones y los errores de lectura que hasta aquí hemos considerado son consecuencia de una decisión metodológica presupuesta por las estrategias negativas de la parodia y la crítica desideologizante: apreciar *Boquitas pintadas* desde las convenciones del folletín, tal como son formalizadas de acuerdo con los valores de la cultura letrada. ¿Cómo podrían no resultar simplificadoras las interpretaciones que parten de convenciones temáticas y técnicas y de un funcionamiento ideológico tan simples como se supone son los del género folletín? ¿Y cómo podrían no errar o recaer en afirmaciones que no dicen más que lo obvio esas interpretaciones movidas por una voluntad de simplificación cuando se enfrentan con las sutiles complejidades del arte narrativo de Puig? La serie de rectificaciones y de complejizaciones a las que sometimos, en las páginas precedentes, las interpretaciones de *Boquitas* en clave de parodia está orientada hacia una transformación de la perspectiva de lectura atenta a ciertos desplazamientos constitutivos de la significación de esta novela. Los problemas críticos que intentamos definir se refieren al modo en que es apreciada la cultura folletinesca desde las experiencias narrativas de *Boquitas pintadas*. Nos interesa saber cómo son apreciados, desde esas experiencias singulares, no sólo las convenciones técnicas y temáticas del género folletín, sino fundamentalmente los acontecimientos que estas convenciones envuelven, los afectos singulares que las recorren y actúan sobre ciertas experiencias -- imperceptibles en términos de consumo o de consolución-- que tienen los sujetos con ellas.

Para aproximarse a la posición anómala en la que se sitúa *Boquitas pintadas*, y desde la que experimenta ciertas potencias anómalas --irreducibles a los conflictos culturales e ideológicos-- de las formas triviales, es necesario volver a considerar el sentido de los vínculos de esta novela con la "cultura del sentimiento" a partir de una nueva lectura de las señales emitidas por el subtítulo "Folletín". Para poder hacerlo parece imprescindible, en primer lugar, recomponer el horizonte pragmático que delimita el sentido y la fuerza de ese indicador "paratextual"²⁶, referirse al modo en que las condiciones de producción y de recepción de la segunda novela de Puig determinan su decisión de titularla "folletín".

Después de la escritura y la publicación de *La traición de Rita Hayworth*, Puig se encuentra inmerso en una nueva situación que afecta tanto a su imagen de escritor como a la imagen con la que es identificada la circulación de su literatura dentro del campo cultural argentino de fines de los '60. Aunque su consistencia es todavía precaria (comparada con la que alcanzarán casi de inmediato, después de la publicación de *Boquitas*), estas imágenes comienzan a definirse con nitidez, comienzan a hacerse reconocibles en el contexto de las disputas estéticas promovidas por algunas configuraciones del conflicto entre la cultura letrada y la popular. Mientras prosigue, por la invención de nuevos medios formales, las experiencias narrativas comenzadas en su primera novela, mientras descubre nuevas formulaciones para los problemas que inquietaron, desde un comienzo, su escritura, Puig se encuentra sometido también (con más entusiasmo que padecimiento), durante la composición de *Boquitas pintadas*, a la presión de

²⁶ Los *paratextos* son "la vertiente editorial y pragmática de la obra literaria y el lugar privilegiado de su relación con el público y, por su intermedio, con el mundo." (Genette 1985, 56).

problemas de índole puramente institucional. Tiene que responder, y está deseoso de hacerlo, a las expectativas creadas, entre el público lector y entre los críticos, por la institucionalización de su "perfil" cultural excéntrico. Después de la aparición de *La traición de Rita Hayworth*, entre quienes reaccionaron con admiración y quienes lo hicieron con recelo *se sabe* que Puig es un escritor familiarizado con los melodramas, los géneros triviales y el mal gusto y que su obra, todavía incipiente, se funda en el uso de esos códigos subculturales. Mientras escribe su segunda novela, Puig se encuentra por primera vez en condiciones de anticiparse, con rigor, a los posibles efectos institucionales que producirá la aparición de un nuevo libro suyo, y es en el contexto de ese movimiento de anticipación que define una estrategia retórica orientada al fortalecimiento de las imágenes con que se ha comenzado a identificarlo como escritor y se ha comenzado a identificar su literatura.

El subtítulo "Folletín", lo mismo que la designación de "Entrega" para cada capítulo, lo mismo que los epígrafes con citas de tangos y de boleros, son jugadas que encuentran su sentido en el interior de esta estrategia que apunta a fortalecer la diversidad de la posición de Puig dentro del campo literario, tanto para renovar adhesiones como para radicalizar enfrentamientos. Más que una clave para comprender el sentido del texto, para reconocer su estructura paródica y su eficacia crítica, el subtítulo "Folletín" que Puig da a *Boquitas pintadas* es un gesto paratextual que parece limitarse al cumplimiento de algunas funciones pragmáticas determinadas por las condiciones de recepción de esa novela: responder de un modo *espectacular* a ciertas expectativas creadas luego de la publicación de *La traición de Rita Hayworth* sobre sus experimentaciones con la cultura popular y con el mal gusto. Como lo señala con precisión Rodolfo Borello,

Boquitas pintadas no es ni un "folletín" ni "literatura popular" (ni tampoco, agregamos nosotros, su versión paródica). "Puig ha empleado esos rótulos con intención irónica. Son un guiño al lector inteligente, el que de inmediato se dará cuenta de que Puig está jugando con palabras que no apuntan exactamente a su significación previa. Yo diría que son formas de complicidad entre lectores y narrador" (Borello 1991, 8-9).

El subtítulo y las otras funciones conexas que remiten en *Boquitas pintadas* a la literatura trivial (entendida menos como un sistema de convenciones formales que como un universo de representaciones, como una reserva de lugares comunes subculturales) son guiños dirigidos al lector que espera otro *tour de force* del autor de *La traición de Rita Hayworth* por los dominios del melodrama y de lo cursi. Subtitulándola "folletín" y declarando irónicamente que se trata de un aporte a la renovación de la "literatura popular", Puig radicaliza con su segunda novela su apuesta en favor de los valores *camp*: vuelve a montar, pero esta vez con más decisión, el espectáculo de una sensibilidad culta que se adhiere gozosamente a formas degradadas, tanto para *seducir* a quienes disfrutan con esa clase de espectáculos como para *provocar* la reacción de quienes los encuentran desprovistos de valores auténticos. Después de *La traición de Rita Hayworth*, Puig sabe con certeza que sus experiencias literarias con los melodramas cinematográficos, los radioteatros y el cancionero popular se inscriben institucionalmente dentro de los debates, que tienen lugar en el interior del campo letrado, sobre el valor estético de los usos de la cultura popular. Conoce perfectamente la naturaleza de las tensiones que recorren esos debates y actúa en consecuencia: define y legitima su lugar en oposición al de otros (que se identifican con valores tradicionales o con posiciones de vanguardia), a través de

una política doble de seducción y de provocación que encuentra en las remisiones ambiguas²⁷ a la cultura del sentimiento un recurso privilegiado para su realización²⁸.

Hay además otra dimensión en el gesto de subtítular "folletín" a *Boquitas pintadas* que refuerza su adscripción a la estética *camp*: su anacronismo. Si el propósito de Puig hubiese sido, efectivamente, parodiar un género cultural de consumo masivo para desenmascarar su funcionamiento ideológico y contribuir, de este modo, a un trabajo de desalienación generalizado, en tanto su novela fue escrita y publicada a fines de la década del 60, hubiese debido tomar como género de referencia alguna de las formas de la literatura de "best-seller"²⁹ que se disputaban en ese momento la atención del público masivo, en lugar de un género como el folletín que, en su versión literaria, había dejado de existir desde hacía varias décadas, para el que ya no había lectores³⁰. Cuando Guillermo Triviños habla de la "decepción que produce [*Boquitas pintadas*] en las expectativas de los consumidores de folletines" (1978, 117) como una prueba de la potencia transgresiva de esta novela, olvida que a fines de los '60 hay consumidores de telenovelas y de fotonovelas --y acaso también de radioteatros-- pero ya no de folletines. El contrato que *Boquitas pintadas* propone a sus lectores virtuales a través de su subtítulo no tiene que ver con la voluntad de sujetarse o de transgredir

²⁷ En las que se mezclan "cariño e ironía, nostalgia y sátira, comprensión y carcajada, parodia y sentimentalismo" (Borello 1991, 9). Dentro del contexto de las ambigüedades que se permite el punto de vista "camp", la parodia, en lugar de una estrategia dominante, es un gesto entre otros.

²⁸ Para una lectura de *Boquitas pintadas* centrada en su adscripción a la estética *camp*, ver Bacarisse 1986, 53-55.

²⁹ La "novela romántica", del tipo *Love Story* de Erich Segal, por dar un ejemplo.

³⁰ El auge de la producción y el consumo en nuestro país de folletines sentimentales se da, como es sabido, durante las dos primeras décadas de este siglo. Cfr. Sarlo 1985.

las reglas de un género, sino con el deseo de recuperar, mezclando nostalgia e ironía, algo del pasado. Ese subtítulo no sirve para especificar el uso apropiado o paródico del género folletín que se supone realiza la novela y al que su lector debería plegarse³¹, sino para comprometer a ese lector en una relación "extremadamente sentimental" (Sontag 1984, 314) con el pasado al que pertenece ese género.

³¹ Presuponemos aquí la definición de *género* propuesta por Jameson (1989, 86): "Los géneros son esencialmente *instituciones* literarias, o contratos sociales entre un escritor y un público específico, cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular".

V. Más acá del *camp*: fascinación e *inactualidad*

La estética *camp*, con su reivindicación del mal gusto y su culto al pasado, funciona para la segunda novela de Puig como un horizonte de posibilidad y de legitimación. A este horizonte doble remiten los "guiños" folletinescos destinados a seducir o a provocar a los lectores y a los críticos. Pero *más acá* de estas efectuaciones institucionales, de estas estrategias retóricas que se evalúan en términos de respuesta a expectativas creadas y que apuntan a la "colocación" cultural y comercial de *Boquitas pintadas*, Puig recomienza en su segunda novela experiencias narrativas singulares que exceden los códigos que las hacen posibles y las vuelven aceptables. El universo de los folletines y de las otras formas literarias triviales, como el de las comedias y los melodramas cinematográficos en *La traición de Rita Hayworth*, tiene para Puig un valor literario que no se agota en las valoraciones sentimentales y sofisticadas de la estética *camp*. Ese universo es un medio para que su *escucha literaria* vuelva a encontrarse con voces que llegan desde "su" pasado para hablarle de y desde un mal gusto que insiste en fascinarlo. Si en *Boquitas pintadas* se muestra algún interés de Puig por los folletines, ese interés no tiene que ver simplemente con las convenciones del género ni con la posibilidad de criticarlas, sino más bien con las relaciones múltiples (posiblemente más complejas que las que se advierten desde un punto de vista sociológico o ideológico) que establecían con el imaginario folletinesco los sujetos (que la narración transforma en voces) de una determinada época. Puig se "sumerge" en el universo de la literatura trivial para interrogarse, narrativamente, por lo que pasa con esos lenguajes degradados, con esas retóricas excesivas en el mundo pequeño-burgués de las décadas del '30 y el '40, *tal como él lo recuerda*

(es decir, *tal como él todavía lo escucha*); para interrogar cómo se articulan las creencias melodramáticas con las que presupone la circulación de los otros discursos sociales; qué ocurre en el encuentro de las interpelaciones que individualizan a los sujetos desde las morales de la conveniencia social y desde las codificaciones de lo sentimental y lo sublime; qué fuerzas dominan sobre otras, qué voluntades de poder y qué ejercicios de resistencia se efectuaban en la enunciación y en los enunciados de esas voces.

Para Puig, que declaró en una entrevista no haber leído jamás uno³², los folletines son, en el momento de titular *Boquitas pintadas*, algo más que objetos *camp*, algo más que testimonios de la actualidad --de la modernidad-- de sus gustos anacrónicos: son emblemas de una época que le habla a través de voces vulgares, ganadas por el resentimiento y la infelicidad, expropiadas por la cursilería, pero que él transforma en presencias literarias cuando se le imponen (y las impone) como irresistibles. La época de los folletines, a la que *Boquitas* remite desde su subtítulo con la mezcla de "cariño e ironía", de "parodia y sentimentalismo" de la que habla Borello, no es simplemente la Argentina de las décadas del 30 y del 40. Del mismo modo que lo que Puig escucha escribiendo no es, como dijimos, la voz de algo en general (una clase social, una ideología, una doxa), sino algo irreductible a la generalidad que domina en todas las voces, la época a la que volvió dos veces para comenzar su literatura es una época definida por una trama de relaciones singulares. "El sujeto al que Puig le da la palabra -- escribe César Aira-- es plural: yo lo llamaría 'la época de la juventud de mi madre'" (1995, 10). Las voces que salen al encuentro de Puig para reencontrarlo con la fascinación de su infancia (su fascinación por el mal gusto, por los chismes,

³² Sus vínculos con las formas del relato por episodios se limitaban a los "seriales" cinematográficos, los radioteatros y, más tardiamente, a las telenovelas.

por las banalidades) son múltiples, no porque sean muchas sino porque en cada una habla una multiplicidad de afectos en tensión, de relaciones heterogéneas. Más que por su referencia a un estilo o a una ideología de época definidos en términos puramente históricos, la multiplicidad de estas voces encuentra su unidad paradójica (porque es fuente de dispersión) en una figura que es ocasión tanto de atracción como de rechazo: la madre³³. La "época de los folletines" que habla en *Boquitas pintadas* es la época del aprendizaje de la lengua materna (la lengua en la que hablan todas sus voces): época de feroces disciplinamientos y de secretas traiciones. Una época a la que no se puede dejar de volver si se quiere volver a experimentar el vértigo y el goce de la extrañeza, el deseo de fugarse. (¿No tuvo que volver Puig al castellano, después de intentar con el inglés, para poder escribir su primera novela, para poder transformarse recién entonces en un extraño, en un auténtico "extranjero"?)

Más acá de la "relación extremadamente sentimental" con el pasado, del culto a la nostalgia que caracteriza a la sensibilidad *camp*, en la escritura de *Boquitas pintadas* insiste un vínculo apasionado, demasiado intenso como para poder ser recuperado sentimentalmente, con unas voces que no dejan de pasar, que no dejan de tensionar, entre la fascinación y el rechazo, la escucha literaria de Puig. Desde la *inactualidad*³⁴ del acontecimiento de esa escucha, desde el misterio de una proximidad con el mal gusto del sentimentalismo que desborda y se sustrae a la actualidad del gusto *camp*³⁵, Puig narra los diferentes modos en que unas

³³ Para una lectura de la narrativa de Puig centrada en la figura de la madre, ver Aira 1991.

³⁴ Lo *inactual* es la dimensión temporal de lo que acontece, de lo que insiste en el presente pero sustrayéndose a la identificación con sus signos (los de la "actualidad").

³⁵ En la que, de todos modos, se efectúa y con la que, inevitablemente, tiende a confundirse.

voces femeninas adhieren a los estereotipos de la cultura folletinesca, para experimentar tanto con las fuerzas de sujeción que actúan en todo acto de creencia como con las fuerzas de suspensión, de desprendimiento, que se afirman secretamente en ciertos actos de creencia anómalos. Una *microfísica* del acto de creer en el valor de los estereotipos triviales en la que se realiza una *micropolítica literaria* de los usos del mal gusto que desterritorializa el sistema de valores de la estética *camp*.

VI. Los usos *anómalos* del imaginario sentimental: exceso e invención

Como Raba, Nené imagina un "final feliz" para su historia de amor con Juan Carlos apropiándose, hasta de sus mínimos detalles, de una escena romántica vista en alguna película o leída en alguna "novela rosa". Se imagina encarnando el papel de una heroína resuelta, apasionada, mientras se distrae por un momento, sin consecuencias, de sus preocupaciones "reales". El jueves 23 de abril de 1937, aproximadamente entre las 19:30 y las 20 hs., después de secarse las manos y de comprobar que el jabón barato no se las había dejado con olor a desinfectante, Nené "pensó en que la madre de Juan Carlos volviendo de la novena los saludó sin entusiasmo el domingo a la salida del cine, pensó en la muerte natural o por accidente de la esposa de Aschero, en la posibilidad de que Aschero la pidiese por esposa en segundas nupcias, en la posibilidad de casarse con Aschero y abandonarlo después de la luna de miel, en la cita que se daría con Juan Carlos en un refugio entre la nieve de Nahuel Huapi, Aschero en el tren: en bata de seda sale del retrete y se dirige por el pasillo hacia el camarote, golpea suavemente con los nudillos en la puerta, espera en vano una respuesta, abre la puerta y encuentra una carta diciendo que ella ha bajado en la estación anterior, que no la busque, mientras tanto Juan Carlos acude a la cita y llega al refugio, la encuentra con pantalones negros y pulóver negro de cuello alto, cabellera suelta rubia platinada, se abrazan, Nélica finalmente se entrega a su verdadero amor. Nélica pensó en la posibilidad de no secar el piso del baño. Después de vestirse lo secó." (Puig 1974b, 55). En un momento de distracción, en el que la vulgaridad de lo cotidiano

deja de ser el único principio de realidad, Nené "se deja llevar" por su imaginación, pero no llega demasiado lejos. Para poder transportarse hasta la consumación sexual y sentimental de su amor con Juan Carlos en un refugio patagónico, se exige pasar antes por un matrimonio y una luna de miel con el doctor Aschero y, previamente, por la muerte, accidental o natural, de la mujer de su futuro esposo. La falta de imaginación con que imagina Nené su entrega al verdadero amor se demuestra no sólo en lo convencional de la puesta en escena (el "glamour" obvio del vestuario y el decorado), sino, fundamentalmente, en la imposibilidad de dejar de responder, aún en un contexto tan irreal y apasionado, a lo que ordenan las conveniencias morales. Nené puede imaginar a Juan Carlos viajando hasta las nieves de Nahuel Huapi para encontrarse, definitiva y espectacularmente, con ella, pero sin embargo no puede imaginarlo no reprochándole, aún en esa circunstancia, la falta (real) de su virginidad. Antes de permitirse imaginar el triunfo del amor y la pasión, necesita imaginar un casamiento de conveniencia con el único hombre que no podría reclamarle la virginidad perdida, para legalizar su situación y estar segura entonces de que nada podrá interponerse entre ella y su felicidad. Incluso cuando se trata de fantasear en términos ideales, para poder hacerlo, Nené no puede dejar de calcular en términos miserables.

Los personajes de *Boquitas pintadas* --lo dijimos-- son inconsolables. No pueden encontrar consuelo en el imaginario sentimental, al que sin embargo ocasionalmente se adhieren, porque están en todo momento demasiado conscientes de que se trata nada más que de imágenes, de representaciones deseables pero ilusorias. La realidad, que debieron dejar en suspenso para poder "abandonarse" a la imaginación, los reencuentra rápidamente en el mismo lugar

en el que la dejaron (reencontrándolos con sus carencias y sus desdichas) o, como en el episodio de Nené que acabamos de comentar, continúa ejerciendo su influjo incluso mientras la imaginación actúa.

La novela de Puig es una crítica del funcionamiento del imaginario sentimental y melodramático, al que muestra sirviendo al disciplinamiento social: como un código convencional al que alguien debe sujetarse para, distrayéndose de la realidad, soñar despierto con un destino sublime y para impostarse ante los demás como se supone ellos lo exigen, como una persona "sensible". Aunque a medias, es decir, con menos fuerza que con la que adhieren a los lugares comunes de la conveniencia social, los personajes de *Boquitas pintadas* creen en los estereotipos folletinescos *porque tienen que creer*: sus identificaciones con la cultura del sentimiento son una de las tantas formas en las que responden al mandato de individualizarse en términos convencionales; los estereotipos sentimentales son una ocasión más para que actúe sobre ellos la "voluntad de querer-asir" (Barthes 1982, 116) que domina en la circulación de todos los discursos³⁶. Pero algunos de esos estereotipos en los que se efectúa el trabajo de disciplinamiento social, el del "final feliz" por ejemplo, pueden ser también, en ciertas circunstancias particulares, la ocasión de un desvío de lo convencional, de un movimiento extraño que no se deja apreciar en términos de sujeción a los imperativos de la realidad (social, moral). A veces las voces que narra Puig usan los lugares comunes triviales sin una finalidad precisa pero de un modo tan singular que exceden, sin proponérselo, el límite que fijan los usos codificados en términos de respuesta, que abren esos lugares comunes "hacia intensidades inauditas" (Deleuze-Guattari 1975, 37). El imaginario producido, o mejor,

³⁶ Para un desarrollo de este funcionamiento disciplinario de la creencia, ver, en el Capítulo 6 de este trabajo, lo concerniente a la conversación como *máquina de poder*.

experimentado en esos casos se afirma como otra cosa que un doble negativo de la realidad, como algo más que un sustituto consolador ineficaz: se afirma como otra realidad, como otra dimensión de la realidad³⁷.

Roxana Páez (1995, 21-23) ha sabido llamar la atención sobre un momento excepcional de *Boquitas pintadas*: el monólogo interior de Nené narrado en la "Decimoquinta entrega", la escritura del pensamiento de Nené mientras viaja en ómnibus desde Cosquín a La Falda. Acaso porque siente que ya "no tiene nada que perder" (acaba de dejar su casa y de separarse de su marido, después de que este recibió, de manos de Celina, las cartas que ella le escribió a la madre de Juan Carlos confesándole sus desdichas matrimoniales), o, lo que es lo mismo, que ya no tiene nada real que ganar, Nené se abandona a su pensamiento casi sin reservas, trama en lo imaginario una realidad melodramática más potente que cualquiera de las realidades que sirvieron de referencia para sus palabras hasta ese momento (incluida la realidad de las convenciones del melodrama). Acaso porque siente por primera vez que se desplaza, o, lo que es lo mismo, que está por primera vez fuera de lugar (fuera de su lugar de esposa, sin un lugar reconocible), Nené experimenta, desde su interior, la presencia de un más allá de las representaciones familiares: traza, desde su borde exterior, las fronteras que separan y protegen su mundo de otros mundos extraños. Si, como suele decirse, nunca se llega tan lejos como cuando ya no se sabe hacia dónde se va, la imaginación de Nené llega hasta el límite de sus potencias cuando ella se entreduerme en mitad del viaje, cuando la pérdida de dominio de la conciencia se vuelve casi completa, y puede experimentar otra frontera imposible (imposible de

³⁷ Para un desarrollo de esta formulación de las relaciones (suplementarias) entre lo imaginario y lo real en los *usos intensivos* de las formas triviales, ver el Cap. 5 de este trabajo.

experimentar si se está, simplemente, de uno u otro lado), la del encuentro sin reunión de la vigilia y el sueño.

Nené viene de encontrarse con la viuda Di Carlo, la mujer que acompañó a Juan Carlos hasta su muerte; viene de conocer la última habitación en la que vivió su amado y de oír, de boca de la viuda, que ella, la buena de Nené, era la única mujer con la que Juan Carlos había pensado casarse:

CURVA A 50 METROS' ¿y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí '¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA' ¿lo mejor del cielo? muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? la tierra abajo quedó, eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan hacia el sol, eclipsase el sol de repente y es negro el cielo de Dios. A lo lejos un clarín se oye ¿anuncia que quien mucho ha amado por su ser querido no habrá de temer? tinieblas sin fin del espacio, y los ángeles ya junto a "...-Mientras que de usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse'... Señor que estás en el cielo, eso Tú lo has de escuchar ¿verdad que Tú no lo olvidas? 'A LA FALDA 40 KILÓMETROS' sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo.. '-¿Y qué más decía de mí?... -Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted'... ¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, 'GUÍE DESPACIO mí no están'... 'GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA' ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré en la muerte si no lo fui en la vida? (...) y en nombre de este amor y por el bien de él propongo un trueque a Dios, 'GUÍE DESPACIO, CURVA A 70 METROS' si yo habré de salvarme antes ha de salvarse él ¿estará cerca o distante? esas nubes de azabache entrever dejan un cementerio blanco, creo reconocerlo... (...) junto a una humilde tumba de pie está mi padre, se me acerca y me dice que en nombre de Juan Carlos y por mi bien me dice adiós, con un beso en la frente ya se apartó de mí y del brazo de mi madre se alejan paso a paso ¿y es cierto lo que veo? sus pasos polvo elevan, ¿los muertos recobraron su bagaje carnal? ¿dónde estoy? ¿quién soy? ¿quién fui? ¿Dios ha absuelto a mi alma de toda culpa y cargo? yo viví entre espinas herida sin saber de un momento de amor, si Juan Carlos se acerca y me dice 'querida', todavía sangrante me arrancará cual flor. Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no puede te responderá, ...la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de este modo tu amor borrar? ja, ja... pero tú, quién sabe hacia dónde irás, quién sabe a cuál de tus ex novias hoy elegirás..." (Puig 1974b, 230-31).

Aunque no se trata de un producto artístico, hay tal pretensión de "belleza" en este monólogo de Nené, tal interés por lograr un efecto decorativo a través de las palabras, que puede decirse que el pensamiento se desenvuelve según un impulso *kitsch* irrefrenable. El exceso de los signos más vulgares de poeticidad³⁸ habla con elocuencia de su deseo de construir un discurso que parezca suntuoso y

³⁸Nos referimos al uso abusivo que hace Nené de: el pronombre "tú", en lugar del cotidiano "vos"; el hipébaton y el "se" enclítico, para desviarse de las formas sintácticas habituales; las interrogaciones retóricas y las frases exclamativas, para garantizar el énfasis; un léxico pretendidamente culto; metáforas ascendentes ("bagaje corporal") y los infaltables clichés

conmover, de su pretensión de elevarse por el pensamiento hasta las cumbres de lo sublime y lo bello. Pero es tan irrefrenable el mal gusto de Nené por lo que ella supone es de buen gusto, que sus palabras desbordan el cauce de la mera cursilería sentimental y producen, en lugar de una imagen simplemente conmovedora y agradable, una especie de *monstruo*. A fuerza de excesos, Nené inventa una forma monstruosa de la cursilería, algo similar a lo que Gómez de la Serna (1943, 26) llamó "cursi perpetuizable o sensitivo" o "cursi "naturalmente exagerado" (el de quienes actúan "por su propia turbulencia sentimental"), para diferenciarlo del convencional "cursi sensiblero", el de las imposturas sociales. Nené se excede no sólo porque usa demasiadas formas cursis, sino fundamentalmente porque las usa de un modo excesivo, demasiado intenso como para no transformarlas.

Los diálogos imaginarios de Nené con Dios, con su padre y con Juan Carlos (modalizados por formas de invocación al otro tomadas de las oraciones religiosas y de las letras de los boleros "Nosotros", "Perfidia" y "Una mujer") y el relato imaginario de la consumación de su matrimonio celestial con Juan Carlos (que es una transposición melodramática del dogma cristiano de la "resurrección de la carne")³⁹ se producen en simultaneidad a-paralela con la permanencia de la realidad, representada por la continua aparición de los carteles que, desde la orilla de la ruta, señalan destinos, anuncian cambios de dirección o publicitan los productos de la zona. Mientras que la realidad sigue en su lugar, como una serie de lugares establecidos que hay que recorrer para llegar al destino previsto, la imaginación de Nené se mueve en un sentido imprevisible, experimentando sus

³⁹ Este relato ocupa si la totalidad del monólogo de Nené a partir del momento en que interrumpimos su transcripción. Cfr. Puig 1974b, 232 y ss..

posibilidades. Y cuando lo imaginario y lo real se encuentran no es para que aquel se disuelva ante la presencia obvia de este, sino para que, por el contrario, la imaginación recomience su marcha a partir de una transformación de la realidad: la transformación del mensaje de cada cartel en una interpelación personal, dirigida al corazón del imaginario amoroso de Nené ("A LA FALDA 40 KILÓMETROS' sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo..."; "GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA' ¿y yo de quién soy la preferida?"). Si la "consolación" supone un dominio de la realidad sobre lo imaginario --que sólo existe para suplir o enmascarar una carencia real--, en la imaginación excesiva de Nené lo imaginario se libera del peso de lo real, no se deja explicar completamente desde él (desde los códigos morales, ideológicos y estéticos que le fijan a la subjetividad de Nené un lugar en la realidad), se impone como heterogéneo. La imaginación de Nené se desenvuelve según una legalidad propia: la de su pasión (que es, en primer lugar, pasión por lo cursi), pero no para perder toda relación con la realidad sino para, a partir del alejamiento en el que lo imaginario se constituye, proyectar sobre la realidad una nueva luz, una luz extraña que la haga aparecer de un modo inaudito.

Aunque las construye con los mismos discursos triviales y estereotipados que modelan su sensibilidad de mujer pequeño-burguesa (el discurso del catecismo y el de los melodramas), en estas fabulaciones excesivas de Nené oímos su voz como hasta entonces no la habíamos oído, nos hacemos sensibles a la presencia de fuerzas enunciativas que inquietan, desde dentro, la trivialidad de los estereotipos. Oímos en su voz algo diferente, diferente no sólo de lo que podemos oír en las otras voces femeninas alienadas en los mismos lugares comunes, sino también de lo que podemos oír en esta misma voz cuando la

dominan las exigencias de responder a la realidad (a lo que, por obediencia, se supone que es la realidad) en sus propios términos. "Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no puede te responderá, ...la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de este modo tu amor borrar? ja, ja..." (Puig 1974b, 231). Nené no se conforma con imaginarse protagonizando una historia de amor como la que cuentan las letras de bolero, imagina su reencuentro con Juan Carlos escribiendo ella misma una de esas letras, la letra de un bolero atípico, en el que se mezclan las vulgaridades más nimias (los platos sucios, los pañales) con sus deseos de sublimidad. Nené sujeta su pensamiento a exigencias "poéticas" de metro y de rima (piensa en versos) para liberarlo de la oposición simple entre lo vulgar y lo sublime instituida en la realidad. Se sujeta a lo anómalo (un discurso que mezcla en forma inaudita lo poético y lo prosaico) para desprenderse de lo convencional. Escribe -- parafraseando el comienzo de "Perfidia"-- una letra de bolero en la que el romanticismo se contamina con las vulgaridades cotidianas para decir su creencia en el poder del amor a pesar de todo. Nené dialoga imaginariamente con Juan Carlos inventándose un estilo de interlocución en el que los amaneramientos *kitsch* transmiten, no el encanto vulgar e impostado de unos sentimientos "agradables", sino la afirmación crispada de una voluntad secreta⁴⁰, irrealizable e inconforme: un "flujo pulsional destemplado" (Páez 1995, 46) que precipita el encadenamiento de los "versos", de las sensiblerías, hacia una carcajada brutal ("ja, ja...").

⁴⁰ *Secreta* no sólo porque no se la comunique a los otros, sino porque es incomunicable incluso para ella misma (irrepresentable para los códigos morales y estéticos que la individualizan).

Más acá del sentimentalismo y del resentimiento, de las afecciones que la inmovilizan a los lugares comunes desde los que hablan todas las voces, la voz de Nené se singulariza en un uso anómalo de las formas triviales. Este uso supone una creencia en el poder de transmisión de esas formas estereotipadas que desborda la creencia en su poder de representar verdades morales y estéticas socialmente convenidas. Una creencia anómala en la autenticidad de lo cursi, irreflexiva e in-disciplinada, que resiste a cualquier criterio de veridicción, a cualquier interpretación en términos de falso o verdadero, porque extrae sus fuerzas, no de una certeza, sino de una convicción. "Cuando la pasión surge -- escribe Alberto Laiseca (1992, 19), a propósito de *Boquitas pintadas*--, la cursilería se destruye." Cuando la pasión de Nené por ciertos estereotipos surge, se destruyen los estereotipos de la pasión. La creencia apasionada de Nené en la cursilería, en su poder de transmitir lo singular de una experiencia (su amor por Juan Carlos), descompone la consistencia de los estereotipos cursis del "amor-pasión", con los que se identifica para "consolarse" o para sentirse en falta. Nené experimenta la autenticidad de ciertas formas triviales por un exceso de creencia en sus imposturas que la pone en estado de invención. Porque cree apasionadamente en que los boleros dicen las verdades del amor (y no sólo porque es algo en lo que una mujer sensible debe creer), Nené no se conforma, como otras veces, con reproducir una de sus letras, para forzar una identificación en la que cree a medias, sino que escribe su propia letra de bolero, la que señala, de un modo torpe y cómico pero convincente⁴¹, el lugar intransferible en el que la sitúa

⁴¹ Una comicidad involuntaria, que acaso pueda ser pensada desde el punto de vista de la ironía (aunque no se trata de un contraste, sino más bien de una mezcla de lo vulgar y lo pretendidamente sublime), pero que no debe confundirse con una estrategia paródica (porque el uso excesivo desborda el juego simple de la inversión de un modelo).

su amor. Porque cree en el dogma cristiano de la "Resurrección de la Carne" con más intensidad que el común de los creyentes⁴² y, sobre todo, porque esa creencia se alimenta de un interés por el cuerpo que va a contramano de la tendencia espiritualizante que caracteriza el discurso religioso (el imaginario cristiano queda puesto al servicio de una imaginación erótica), Nené transforma la actualización narrativa de ese lugar común en una versión apoteótica del "final feliz" melodramático: "...con que la llamada Resurrección de la Carne esto era... (¡!) ¡Dios nos devuelve a la vida en cuerpo y alma! es la voluntad de Dios ... (...) Juan Carlos ¿me pides que junto a ti hoy me acueste? para dormir la más reparadora de las siestas ¿recuerdas que me pediste en una carta que me acostara vestida de uniforme? ¿y ese beso qué es? ¿qué significa? ¿estará permitido que me beses? ¡Juan Carlos! en este momento lo veo claro ¡por fin me doy cuenta de una cosa!... si Dios te hizo tan lindo es porque Él vio tu alma buena, y te premió, y ahora de la mano arrodillados miremos a lo alto, por entre los volados de las cortinas nuevas, junto a esta humilde camita de soltera ¿nuestro nido? y preguntemos a Dios Nuestro Señor si él nos declara, por una eternidad, yo tu mujer y tú mi marido..." (Puig 1974b, 233-34).

En la aparición de la diferencia de la voz de Nené (ese acontecimiento que, desde el punto de vista de la lectura, llamamos *la escucha de su tono*) se manifiestan las tensiones que singularizan su creencia en el valor de los estereotipos triviales: las tensiones entre la aceptación de la verdad social y moral presupuesta en los usos disciplinados de un estereotipo melodramático como el

⁴² Desde el comienzo de la novela, por lo que escribe en una de las cartas narradas en la "Segunda entrega", sabemos que Nené sostiene en su creencia en el dogma de la Resurrección de la Carne todas sus expectativas de que la consumación sexual de su amor con Juan Carlos finalmente ocurra: "...cuando sea el diluvio universal, y el juicio final, yo quiero irme con Juan Carlos, qué consuelo es para nosotros, la resurrección del alma y el cuerpo, por eso yo me desesperaba si me lo cremaban..." (Puig 1974b, 30).

del "final feliz" (la verdad que dice que este estereotipo vale --poco-- porque niega imaginariamente las infelicidades de la realidad) y la creencia apasionada en la autenticidad de la euforia que transmite ese estereotipo cuando se lo usa de un modo anómalo, desprendiéndolo de las codificaciones sociales y morales (la autenticidad de la afirmación de un mundo imaginario, envuelto en el estereotipo, que vale porque es un mundo heterogéneo a la realidad, inventado según leyes propias y secretas). En la aparición de la diferencia de la voz de Nené se manifiestan simultáneamente la singularidad de un modo de usar los lugares comunes de la cultura del sentimiento y la singularidad de una forma de creer en ellos. Y en la aparición de esas dos experiencias singulares se manifiesta, como una condición de posibilidad presupuesta en todo lo que aparece, la singularidad de la posición narrativa de Puig: la tensión irreductible, que define su *escucha literaria*, entre la atracción amorosa y el distanciamiento crítico por los imaginarios triviales. Atracción en la que se experimentan las potencias de invención de esos imaginarios subculturales; distanciamiento que revela los juegos de poder que determinan sus efectuaciones en la circulación (alienante) de los discursos sociales.

Nos propusimos, desde un comienzo, desandar algunos de los caminos críticos más frecuentados y evaluar los alcances éticos y (micro)políticos de la literatura de Puig desde el acontecer de su diferencia. En este sentido, hemos intentado desplazarnos, en la lectura de *Boquitas pintadas*, desde la apreciación de lo que ocurre en esta novela según una perspectiva enraizada en determinadas valoraciones culturales de los llamados géneros triviales hacia la experimentación crítica de un nuevo saber que concierne a la existencia de esos géneros tal como lo formula el arte narrativo de Puig. En lugar de apreciar *Boquitas pintadas* desde las

convenciones del folletín y el melodrama (según las evalúan estética e ideológicamente una moral literaria de vanguardia --como la que subyace, generalmente, a las lecturas en clave paródica-- o una moral identificada con los valores del *camp*), intentamos aproximarnos a esas formas triviales y a los modos de creencia que presuponen desde los usos anómalos que se hacen de ellas en *Boquitas pintadas*. Desde la afirmación de un vínculo narrativo entre la novela de Puig y los universos (no los géneros) triviales que no se reduce ni a la apropiación paródica ni a la exhibición *camp*, propusimos una lectura de la relación (compleja, múltiple) de ciertas voces femeninas con los lugares comunes sentimentales que no reduce ese vínculo a las alternativas de la consolación ideológica. Intentamos situarnos en el "misterio"⁴³ de ese vínculo, haciéndolo aparecer como un encuentro de lo singular de una sensibilidad estética y de una modalidad narrativa con lo singular de ciertos universos subculturales, para experimentar en la narración de una voz el poder de invención (de nuevas realidades imaginarias) que se ejerce a partir de la lectura de un folletín, la audición de un radioteatro o de un bolero, o a partir de la visión de un melodrama cinematográfico, en tanto estas experiencias dejan de ser simplemente de "consumo" cada vez que un sujeto, por un exceso de creencia, se implica en ellas misteriosamente.

"Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes" (Deleuze-Guattari 1993, 176). En los momentos más potentes de sus búsquedas narrativas, Puig inventa una afectividad excesiva, un modo extraño de creer en los excesos retóricos y sentimentales propios del mal gusto, que sale a luz en el devenir-anómalo de voces triviales. En esos momentos, las voces narradas se

⁴³ En lo que Puig llama lo "misterioso" del "fenómeno del mal gusto nuestro" (citado en García 1991, 60).

desterritorializan de los lugares comunes de la cursilería pero por un exceso de sentimentalismo que impide su reterritorialización en los lugares comunes de la crítica ideológica o de la mera frivolidad. En *Boquitas pintadas* puede leerse una reivindicación *camp* del placer que dan, incluso a los lectores cultos, las formas literarias triviales. Pero puede leerse también algo más potente: la afirmación de los poderes literarios de las experiencias con formas triviales fundadas en el goce (en la atracción "misteriosa") de esas formas. Como ocurre con todo "gran novelista", la invención de nuevos afectos implica en Puig la invención de un punto de vista nuevo para formular los problemas referidos al poder de la literatura y para evaluar, por lo tanto, el sentido político de su literatura. Antes de señalar los alcances de la intervención social de *Boquitas pintadas* en términos institucionales, identificándola conforme a alguna de las evaluaciones culturales aceptables (es decir, aceptadas), hay que remontarse hasta el encuentro con los usos anómalos de los estereotipos sentimentales que singularizan cada voz; hay que partir de los puntos de resistencia a las codificaciones sociales y morales que trazan esos usos en cada voz para experimentar, en los términos de su propia ética narrativa, lo que la literatura de Puig puede. Allí donde cada voz se da a oír en la extrañeza de su tono, en esas experiencias de suspensión de las voluntades de dominio que hablan en los discursos, la literatura de Puig se afirma como una experiencia de extenuación de los poderes que actúan en las morales estéticas.

Capítulo 5

LO COMÚN Y LO EXTRAÑO¹

¹ Con excepción del último párrafo, "Toto o las dos versiones de lo imaginario", este capítulo es una reescritura del ensayo "Lo común y lo extraño. Para una relectura de *La traición de Rita Hayworth*" (en Giordano 1992).

I. Políticas del lugar común

Las razones por las cuales Puig decidió, desde su primera novela, evitar la presencia de un narrador que medie entre el lector y las historias narradas para dejar que esas historias se cuenten con la voz de sus protagonistas; las razones de este gesto fundante de su literatura fueron enunciadas por la crítica siguiendo diversas --aunque por lo general convergentes-- líneas de interpretación². Puig deja que un personaje se exponga, que exhiba de qué está hecha y cómo actúa su subjetividad, a través del espectáculo de sus palabras o de su escritura, sin recurrir a un punto de vista exterior, situado fuera de lo que ocurre en --y entre-- esas palabras y esas escrituras. Puig, como él mismo lo ha dicho (en Ribeiro 1992, 7), se niega a "asumir la autoridad" (ideológica, moral) sobre lo que sus personajes dicen y hacen delegando en la voz de una instancia ajena a ellos una perspectiva de valoración privilegiada. En esto, según una interpretación convencional, "quiere afirmarse un intento exacerbado de (verdadera) objetividad, de no contaminación de la sustancia narrativa con un parecer extraño al de los protagonistas" (Chávez, 1982, 37).

Es cierto que Puig "deja" que los protagonistas de sus novelas se expongan sin quedar sujetos a un "parecer extraño", es decir, que pone en acción una modalidad narrativa que consiste, fundamentalmente, en producir el efecto de que cada personaje se manifiesta,

² Una de las interpretaciones más interesantes referidas a la ausencia de un narrador-mediador en las novelas de Puig, continúa siendo la que propuso Josefina Ludmer, a comienzos de la década del '70, en su respuesta a una encuesta sobre literatura y crítica. "En las novelas de Puig --dice Ludmer (1973, 12)-- el hecho de narrar se convierte en un drama, en un trabajo aterrador, porque no hay una voz nacional y social capaz de hacerse cargo de la narración; no hay una región de la palabra a la que pueda otorgársele el crédito del 'narrador', no hay nadie que pueda situarse por encima de este mundo porque no hay no sólo voz sino subcultura lingüística capaz de hacerlo (en una palabra: en Puig es imposible una lengua ley), de modo que la instancia 'narrador' es problematizada en la medida en que se problematiza la posibilidad de detentar una zona de la lengua capaz de contar, sin ser 'personaje'."

tal como es, en sus "propias" palabras. Pero lo hace no para que lo *extraño* (en el sentido de lo exterior y de lo ajeno) quede fuera de juego, desaparezca por la clausura de cada subjetividad en su cárcel de lenguaje, sino, por el contrario, para mostrar cómo lo extraño se interioriza en lo propio, lo penetra, lo domina y también lo desborda. La *escucha literaria* de Puig experimenta, a un mismo tiempo, la íntima extrañeza de lo propio (la ajenedad de lo que constituye la individualidad de cada voz: la impropiedad de lo propio) y las formas en que lo extraño (lo radicalmente extraño, lo inapropiable) se envuelve en las palabras familiares y las excede secretamente. "Manuel Puig dice que cualquier lenguaje es de masa, que cualquier lenguaje no dice lo *intransferible* de cada uno" (García 1991, 60); dice que lo propio es lo de todos, que todo enunciado es un lugar común. Pero lo "dice" narrativamente, no desde una teoría o desde un saber sobre el lenguaje, sino desde una experiencia intransferible (irreductible) que recorre toda su literatura: la de lo extraño en lo común.

Desde sus comienzos (tal como los reconstruimos, los imaginamos y los formalizamos en el capítulo 2 de este trabajo), la literatura de Puig se constituye en la escucha-narración de voces triviales, voces en las que se reconoce de inmediato la ocurrencia aplastante, casi exclusiva, de una batería de lugares comunes provenientes de diversos "códigos"³ sociales. Cada vez que una de esas voces comienza a hablar (a imaginar, a escribir), para poder hacerlo, toma giros, imágenes, secuencias narrativas o de argumentación provistas por alguna de las doxas que dominan el flujo de los discursos. Antes que en una individualidad que se expresa o que se comunica, cada acto de palabra las

³ Damos a *código* el sentido (estratégico y no técnico) que le da Barthes en *S/Z*: "El código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras; sólo conocemos de él las marchas y los regresos; las unidades que provienen de él (...) [son fragmentos de] algo que siempre *ya* ha sido leído, visto, hecho, vivido: el código es el surco de ese *ya*" (1980, 15-16).

convierte en un "resonador doxológico", en un sujeto que se hace "eco de todos los ideologemas, lugares comunes, ideas petrificadas, clichés, topoi, que se arrastran en el discurso" (Castillo Durante 1995, 85). Cuando ensayan una representación de sí o de los otros, para sí o para los otros, obedeciendo a un empuje táctico que sustituye el valor de lo verdadero por el de lo creíble, o, simplemente, cuando se dejan llevar por la marcha de la conversación de banalidad en banalidad, esas voces son capturadas por una multiplicidad de discursos que actúan en forma simultánea o alternativa, según la ocasión o la cualidad de sus fuerzas⁴: el catecismo y la propaganda populista (la vulgarización --a la medida de los "humildes"-- de las doctrinas católica y peronista⁵); el discurso escolar (el del disciplinamiento civil y el del *kitsch* patriótico); todas las formas y las motivaciones de la "cultura del sentimiento" (la de las novelas románticas y sentimentales, los melodramas hollywoodenses, los radioteatros y las letras de tangos y boleros); la épica de las transmisiones deportivas⁶; el "glamour" de las revistas de moda y de actualidad⁷; la vulgarización del discurso psicoanalítico. Como una especie de amalgama que liga en movimiento los estereotipos hasta formar con ellos una malla tan flexible como resistente (tan flexible como para no dejar fuera de su alcance ningún individuo; tan resistente como

⁴ En un espectro --que luego recorreremos detenidamente-- que va desde la ferocidad de la sentencia al sentimentalismo miserable del gesto consolador.

⁵ Una parodia de los efectos del discurso populista puede leerse en el capítulo XII de *La traición de Rita Hayworth*, "Diario de Esther, 1947". "En Esther --apunta Jorge Panesi-- hay parodia, pero no es el peronismo en sí lo parodiado, sino la sublimación populista que espiritualiza la noción de pueblo, otorgándole un alma, un corazón, un soplo. Una ideología sentimental, paternalista y, finalmente, reaccionaria" (1985, 131).

⁶ Que exalta y deprime a Héctor, fascinándolo con las imágenes de una "consagración" irrealizable (Cfr. el capítulo IX de *La traición de Rita Hayworth*).

⁷ Las que lee Mabel en la década del '30, como *Mundo femenino* y *París elegante* (Cfr. *Boquitas pintadas*, págs. 70-71); las que lee Gladys en los '60, como *Harper's Bazaar* (Cfr. *The Buenos Aires Affair*, pág. 123).

para que la presión de lo individual no la venza), o también como una reserva última, una instancia a la que apelar cuando las representaciones provistas por las otras instancias se debilitan y dejan de ser creíbles⁸; como causa y suplemento de la circulación de los otros discursos, sirviéndoles de apoyo y apoyándose en ellos, un discurso que llamaríamos "ideológico", si sus efectos se midiesen en términos de "falsa conciencia" o de "enmascaramiento de la verdad"⁹, decide el sentido de lo que cada voz dice: desde dónde y hacia dónde se dirige. Este discurso tiene tantos objetos como dominios sociales existen en los que una subjetividad experimenta la inquietud de la falta de sentido (la precariedad de su constitución) o de la presencia de un sentido extraño (un más allá de los lugares comunes). Como se trata de un discurso fundamentalmente reactivo, moviliza una reserva de máximas casi inagotable que intentan fijar a valores reconocibles e incuestionables las realidades más diversas. Desde el cuidado del cuerpo ("leer mucho 'gasta' la vista"), hasta el cuidado de la moral a través del cuidado del cuerpo ("masturbarse 'estropea' el cerebro"), pasando por las peculiaridades, nada estimables, de los extranjeros ("los franchutes son

⁸ Cfr., por ejemplo, el momento en el que Choli (en su conversación con Mita, narrada en el capítulo IV de *La traición de Rita Hayworth*), pasa de fantasear un encuentro novelesco con su "hombre ideal" a repetir, como si se tratase de una verdad que ya no puede eludir, que "todos los hombres son una porquería".

⁹ Nos hacemos eco, en este punto, de las reservas enunciadas por Michel Foucault respecto del uso de la noción de *ideología* cuando se quieren pensar los efectos de poder producidos por los funcionamientos discursivos. Cfr. Foucault 1984, 136.

El discurso múltiple al que aquí hacemos referencia (podríamos llamarlo *agenciamiento*, en el sentido de los "agenciamientos colectivos de enunciación" de los que hablan Deleuze y Guattari (1978 y 1988)) nos permite evaluar ciertas modalidades de la "acción verbal", de la "violencia simbólica", del poder que se ejerce en y a través de las palabras, que nos resultarían imperceptibles si redujésemos sus efectuaciones a los sentidos previstos en la noción de "ideología de la clase media".

Como lo afirma Pierre Bourdieu (1993), la violencia simbólica cotidiana, la que se ejerce a través de las *políticas del lugar común* que formalizamos en nuestra lectura de las novelas de Puig, afecta al cuerpo antes que a la conciencia. Los problemas que nos lleva a plantear la narración de voces en la literatura de Puig no son del tipo "¿cómo es que un sujeto desconoce sus verdaderas condiciones de existencia; cómo es posible que su conciencia quede sometida al imperio de las mistificaciones?", sino, más bien, "¿cómo, según que mecanismos y según que juegos de fuerzas, las palabras afectan a los cuerpos: los individualizan y los inmovilizan, transformándolos según determinados sentidos?".

todos babosos con las mujeres") o de algunas profesiones poco prestigiosas ("las enfermeras son todas unas atorrantas"), este discurso "barre" con todo, sobre todo (lo que inquieta) tiene algo que decir, pero se vuelve particularmente locuaz cuando los temas en cuestión remiten directamente a la moral individual y a la que domina en las relaciones sociales ("No hay cosa peor que pasar vergüenza"; "Cuando estás en la mala todos te dan vuelta la cara"; "No hay que confiarse nunca de nadie, sólo de la madre") y mucho más si la moral o las relaciones en juego son las sexuales ("Si una chica lo hace está perdida, está terminada para siempre"; "La mujer no tiene que dejarse tocar"; "El hombre que se deja basurear por una mujer está listo"; "¡Ningún hombre puede respetar a una mujer que se deja tomar por asalto!").

"El objeto del discurso de un hablante --escribe Bajtin--, cualquiera sea el objeto, (...) ya se encuentra hablado, discutido, vislumbrado y valorado de las maneras más diferentes; en él se cruzan, convergen y se bifurcan varios puntos de vista, visiones del mundo, tendencias." (1982, 284). En lo que aquí llamamos *lugares comunes*¹⁰, de acuerdo a cómo se manifiestan sus poderes en las voces narradas por Puig, la variedad de puntos de

¹⁰ No tomamos esta noción en alguno de sus sentidos "técnicos" (los que corresponden al lugar común como "hecho de cultura", "de retórica" o "de estilo"), sino en un sentido estratégico, de acuerdo con los intereses que guían nuestra lectura crítica. De este modo, nos permitimos incluir dentro de los alcances de la noción de lugar común otros "hechos de lenguaje" que los estudios especializados se ocupan de discriminar: los estereotipos, los clichés, las máximas. (Para la distinción entre "estereotipo", "cliché" y "lugar común", desde un punto de vista próximo a la estilística de Michael Riffaterre (1976), ver Herschberg-Pierrot 1980 y Amossy y Rosen 1982.)

Definidos y evaluados en términos de *acontecimientos discursivos*, de lo que Deleuze y Guattari (1978 y 1988) llaman "agenciamientos colectivos de enunciación", los lugares comunes son, para nosotros, lugares de efectuación de las micro-políticas de la lengua (micro-políticas de individualización y de sujeción). En este sentido, consideramos que nuestro trabajo se emparenta con el que realiza Castillo Durante (1995) sobre "el discurso del estereotipo". Para Castillo Durante el "estereotipo" (que él diferencia de las "unidades de préstamo: clichés, lugares comunes, topoi, metáforas lexicalizadas, refranes, etc.") es "un modelizador de discursos" que cumple una función política precisa: "reducir la alteridad"; es un modelizador de las relaciones de los sujetos con lo diferente que opera, en un determinado espacio "agónico" (de luchas discursivas) "reciclando" del "fondo doxológico" "unidades de préstamo" que impone como "imágenes identitarias".

vista que atraviesan, según Bajtin, el uso de un enunciado, aparece dominada (negada) por la imposición de una única perspectiva evaluadora. Si los enunciados son "foros" (Idem) de opiniones, los lugares comunes son el resultado de una intervención autoritaria que pretende decretar el fin de los debates, de los combates de la significación, y la entronización de un único sentido, de un único valor para las realidades referidas. Apoyándose en la impersonalidad de su enunciación (son "lo que se dice", lo que todos --"todo Coronel Vallejos"-- dicen), los lugares comunes borran los "matices dialógicos" (Idem, 282) que dan textura a cada enunciado y se presentan bajo la apariencia de una homogeneidad sin fisuras e incontestable.

Hablar, por ejemplo --y sabemos que no se trata de un ejemplo entre otros--, de lo que significa "ser un hombre", supone, para las voces narradas por Puig, dejarse apropiar por las valoraciones implicadas en los lugares comunes del discurso machista. "A golpes se hacen los hombres"; "Los hombres no lloran"; "Los varones tienen que estar con los varones"; "El hombre de verdad, ante el peligro... se agranda"; "El hombre que se deja basurear por una mujer está listo". Cada una de estas *máximas*¹¹, que determinan, para el dominio de la "masculinidad", lo que es verosímil, concebible y aceptable, en tanto condición de todos los intercambios verbales referidos a ese dominio, transmiten, antes que un saber, un conjunto de órdenes. Ser un hombre es actuar como un hombre, como "se dice" que actúan los hombres (como ese decir colectivo ordena que lo hagan). Para los sujetos masculinos que soportan la intimación de individualizarse de acuerdo con este discurso (las novelas de Puig muestran que, en principio, todos la soportan, que nadie puede

¹¹ Utilizamos la noción de *máxima* en un sentido semejante al de "máxima ideológica" elaborado por Marc Angenot (1977) para definir los fundamentos de una crítica del discurso social. Según Angenot, las "máximas ideológicas" son "principios reguladores subyacentes a los discursos sociales a los que confieren autoridad y coherencia" (24); funcionan como presupuestos comunes a los interlocutores y su tema "circunscribe un campo de pertinencia particular" (26).

dejar de escuchar las órdenes que ese discurso transmite), hacerse reconocer como un hombre, presentarse ante los otros como quien lo es, supone la obediencia al dictado de las máximas, el sacrificio de la "propia" diferencia (que es lo irreconocible por definición) a la reafirmación de lo impuesto como verosímil.

Un episodio central en la trama de *Boquitas pintadas*, la seducción y la posesión de Raba por parte de Pancho, está motivado por la efectuación de este discurso que obliga, si se quiere ser reconocido como alguien valioso ("todo un hombre"), a creer en que "lo que se dice" es lo verdadero. Pancho no posee a Raba porque la desea, sino porque desea ser reconocido como un "vivo"¹², como alguien capaz de seducir y de poseer a una mujer (un "torpedero de profesión", en la jerga militar de Héctor (Puig 1974a, 182)). No la posee porque se siente atraído por ella, sino porque no puede desprenderse de un mandato, porque no puede dejar de escuchar las órdenes que le transmitió Juan Carlos: "si no se apresuraba a dar el zarpazo se le adelantaría cualquier otro" (Puig 1974b, 62), "si vos no la atropellás, se va a creer que sos tonto" (Idem, 96). Antes que para el goce, del que nada dicen ni muestran sus "pensamientos predominantes frente a Raba en la oscuridad", Pancho pone su cuerpo para la encarnación de una máxima. Si experimenta la relación sexual como una ejecución ("que mansita es la negra, esta no sabe nada, me da pena aprovecharme... (...) pero si te retobás estás perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo..." (Idem)), es porque se sabe, sin reconocerlo, sometido a una tarea, a un trabajo en el que toda su fuerza tiene que subordinarse al cumplimiento de una ley: la de la masculinidad. Para Pancho, esa ley está representada por su amigo Juan Carlos, objeto, por eso mismo, tanto de admiración como de odio: de él recibe las órdenes (sus palabras valen como órdenes) porque él

¹² En rigor, por su temor a pasar por un "tonto", a ser reconocido como un "boludo". Sobre la injuria como enunciado originario, sobre el que se estructura la subjetividad de cada personaje en las novelas de Puig, ver el capítulo 6 de este trabajo.

funciona como un garante de su creencia en las máximas que dicen qué es un hombre "de verdad". Como lo señala Michel de Certeau (1992, 57), para que haya creencia tiene que haber, entre el que cree y el discurso plural e impersonal que impone lo creíble, un Interlocutor que responda, es decir, alguien que autorice a creer y que sirva de referente para garantizar el valor de lo que se hace por creer. Así Juan Carlos, en tanto donjuán exitoso, responde ante Pancho por el valor de verdad de la creencia enunciada en la máxima que dice que un verdadero hombre es un "vivo", alguien que sabe sacar ventaja de las "debilidades" femeninas, un "atropellador".

En un ensayo que sirvió originariamente de Prólogo a *Portrait d'un inconnu*, la novela de Nathalie Sarraute, Sartre afirma que damos el nombre de "lugar común" a "los pensamientos más trillados, siendo así porque estos pensamientos han llegado a ser el lugar de encuentro de la comunidad. Cada uno se encuentra allí y allí encuentra a los otros. El lugar común es de todo el mundo y me pertenece; pertenece en mí a todo el mundo; es la presencia de todo el mundo en mí; constituye, por esencia, la *generalidad*; para apropiármelo es menester de un acto: un acto por el cual me despoje de mi particularidad para adherirme a lo general, para transformarme en generalidad. De ningún modo *semejante* a todo el mundo, sino, precisamente, la *encarnación* de todo el mundo. Merced a esta adhesión eminentemente social, me identifico con *todos* los demás en la indistinción de lo universal" (Sartre 1977, 10). Aunque --como veremos-- yerra en lo esencial, Sartre pone la reflexión en un camino preciso. El lugar común es el reino de la generalidad, es decir, de la comunicación. Es el medio por el que encontramos a los otros encontrándonos a nosotros mismos, por el que, identificándonos con todos, conseguimos nuestra identidad. Es el reino de la indistinción, es decir, de la in-diferencia. En el lugar común ocurre un encuentro en el que nadie se encuentra. El Otro con el que me encuentro en el lugar común es Todos,

nadie en particular, y es preciso que yo mismo me vuelva nadie para que el encuentro ocurra. Como dice Sartre, "es menester de un acto", pero de un acto que se cumple en un sentido inverso al que él describe.

Cuando uno de los personajes de *La traición de Rita Hayworth*, Berto, intenta dar una representación de sí mismo (ante su hermano mayor) en un momento particularmente adverso de su vida (nos referimos a la carta narrada en el capítulo XVI¹³), se ve llevado a decir: "Dios quita por un lado pero da por el otro, hay que creer en que la justicia al final triunfa, yo soy un convencido, no me importa que el vasco buitres se haya llenado de plata y que haya siete peones en la calle, porque ya se van a arreglar las cosas para nosotros mientras que el vasco va a seguir sufriendo de diabetes hasta que se muera. Está a cada rato en lo del médico. Yo creo que Dios me va a ayudar, Jaime, tengo fe, porque nunca le hice mal a nadie" (Puig 1974a, 317-318). Berto se ve a sí mismo, ante los ojos del otro (del mayor), como un "buen hombre", es decir, alguien que nunca le hizo mal a nadie y que, aunque encuentra consuelo pensando en la muerte de un prójimo (el gerente de banco que le negó un crédito y se enriqueció a costa de su desgracia), no duda de que Dios, tarde o temprano, se acordará de él. Un lugar común moral (no haberle hecho mal a nadie equivale a ser bueno) y otro religioso (Dios premia a los hombres buenos), enlazados en una especie de falso silogismo, sirven de andamio a la imagen de sí que construye Berto. Porque cree en lo que cree, él espera que en el futuro su suerte cambie: Dios no puede no ayudarlo. ¿Pero por qué cree en lo que cree? Sin advertirlo, Berto mismo da la respuesta: "hay que creer..." Antes que como un hombre de fe, lo que se supone es un "buen hombre", Berto se muestra (para sí y para los Otros) como un hombre obediente. En los lugares comunes

¹³ Sobre lo que ocurre en esta carta, sobre las tensiones que recorren y desdoblan la escritura de Berto dirigida a su hermano, volveremos en el capítulo 6 de este trabajo.

que articula cuando reflexiona sobre su situación (cuando intenta consolarse de su precariedad y volverla "presentable") se realiza una *voluntad de creencia* a la que él *responde*. Como cuando se dice de alguien que "sigue los dictados de la moda" (el régimen que corresponde a las políticas del lugar común es la dictadura), no es la voluntad de Berto la que moviliza los clichés morales y religiosos, sino que ellos ocupan su discurso siguiendo el *dictado* de una voluntad extraña. Tan extraña que, siendo la voluntad de nadie en particular, se la confunde con un impulso propio, un deseo "íntimo". Berto no encuentra en los lugares comunes las condiciones semánticas apropiadas para expresarse, sino que los lugares comunes se le imponen, gracias a su creencia en ellos, como las únicas condiciones posibles de expresión.

"Hay que creer..." Berto se encuentra a sí mismo encontrándose con todos en un enlace de lugares comunes. Pero su adhesión a la generalidad (ser hombre-bueno-creyente) no es, como lo sugiere Sartre, el resultado de una decisión propia. Berto no se apropia de los lugares comunes: son ellos, la voluntad de in-diferenciación que los recorre, lo que se apropia de él, aplastando bajo el peso de lo general, con una violencia casi insensible¹⁴, la particularidad de su existencia. Para ser (como todos los buenos hombres, como cree que hay que ser) Berto dejó de ser (él mismo). Como la exigencia de creer, los lugares comunes en los que esa exigencia se realiza son absolutamente ajenos y exteriores a quien hacen ser (como todos: nadie). Para encontrarse con todos, donde supone todos lo están esperando, Berto tiene que perderse a sí mismo. La imagen que da de sí para el otro (su hermano) le es impuesta por los Otros (el código moral y religioso del que provienen las creencias sobre

¹⁴ Nos referimos a la violencia que, según Blanchot, se disimula en todo acto de "adhesión" para hacerlo posible, "una violencia interior que se oculta en el fondo del consentimiento más sumiso" (1988, 47). Una violencia "suave e invisible", como es, según Bourdieu (1993, 91), la violencia simbólica cotidiana.

lo que es un "buen hombre"). Tal vez porque descubre que en el espacio y el tiempo de su carta el otro y los Otros no coinciden, que su hermano no cree en los lugares comunes que lo hacen ser como debe ser, la tentativa de Berto fracasa. ¿Cómo volverse presentable para alguien que está ausente del único lugar verosímil para la representación? Sin lugar común, la comunicación (epistolar, en este caso) se hace imposible. Cuando reconoce, dolorosamente, que una vez más el Otro con el que conversa, desde donde viene y hacia donde va "su" discurso, no es su hermano ("No sé para qué te escribo si no te importa nada de mí, y creo que nunca te importó" (Puig 1974a, 322)), que, como suele decirse, no hablan el mismo idioma, Berto destruye la carta. Antes de hacerlo, por uno de esos gestos insensatos que revelan la intensidad del amor, insiste en fallar. Como si no terminase de creer que el otro no cree en lo que él cree (lo que debe ser), le anuncia el final de un diálogo que jamás comenzará: "Esta carta va al tacho de la basura, para vos no pienso gastar un centavo en estampillas" (Idem, 323).

Si lo propio del lugar común es, como hemos visto, conjugar la impropiedad con el poder de apropiación: sin ser propiedad de nadie se apropia de lo que alguien dice para fijarle su sentido (la orientación en la que se habla y la posición del que lo hace); si esto es así, se puede afirmar que las fuerzas que actúan en los lugares comunes no son más que una especificación, por condensación, de las fuerzas que actúan sobre el funcionamiento del lenguaje en general. "Los signos de que está hecha la lengua sólo existen en la medida en que se repiten; el signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se *arrastra* en la lengua" (Barthes 1982, 120-21). Y eso que se arrastra en lo que digo hace que siempre diga más de lo que digo (en primer lugar: que para poder decir, obedezco), que me muestre cada vez que hablo, lo advierta o no, en alguna relación de servidumbre con lo ya dicho. No puedo

decir mi individualidad más que negándola, adhiriéndome a la generalidad que es el medio del lenguaje. No puedo decir lo nuevo sin transformarlo, de algún modo, en lo de siempre, en lo conocido. Como una trampa en la que no puedo evitar caer porque siempre me encuentra disponible y desprevenido (cuando la descubro ya es tarde, ya caí), lo que Otros dijeron resuena en lo que digo, se adhiere a mis palabras y les imprime un determinado sentido.

La literatura de Puig es, desde sus comienzos, narración de voces triviales, voces acosadas por la monstruosa familiaridad de los estereotipos. No hay voz en las novelas de Puig que no se haga presente, que no manifieste su identidad (social, cultural, sexual) como el resultado, no de un acto de elección, sino de lo que Castillo Durante (1995, 80) llama "*la conminación estereotipal*". En el marco de la relación "agónica" entre cada sujeto y los discursos sociales, el trabajo de intimación que realiza el estereotipo (intimación a ser como lo prescribe una doxa dominante, a "reducir la propia alteridad") asegura que los discursos impongan, a través de los clichés y las máximas, visiones prefabricadas en las que los sujetos, como si se tratase de retratos personales y no de máscaras vacías, deben reconocerse¹⁵. Así, por ejemplo --y sabemos que tampoco se trata aquí de un ejemplo entre otros--, las voces femeninas narradas por Puig tienen que remitirse necesariamente a los lugares comunes de una tipología mezquina y banal, la que establecen los diferentes discursos que toman como objeto a lo "femenino", para poder individualizarse aceptablemente.

"Cada una con su tipo" (Puig 1974a, 54). Esta es la ley que rige, según Choli, la

¹⁵ "El estereotipo --escribe Castillo Durante-- opera en el marco de una economía de la repetición; vale decir que el sujeto hablante acomoda su imagen identitaria en base a máscaras discursivas provistas por el fondo doxológico en el cual el estereotipo recicla las unidades de préstamo [clichés, máximas]" (Idem, 81).

vendedora de "Hollywood Cosméticos", el mundo de lo femenino. Para ella, sensible como pocas¹⁶ a la exigencia de individualizarse territorializando su cuerpo mediante la adhesión a una imagen cristalizada, existe el "tipo de mujer que ha estudiado" (el de las mujeres elegantes pero discretas) y el "tipo de norteamericana" (el de las mujeres glamorosas, espectaculares). Pero estos dos tipos no son más que variaciones de un tipo fundamental, el de la mujer "interesante"¹⁷, definible como tal por su oposición paradigmática con el tipo de "mujer cualquiera" (Idem, 71). Detrás de toda tipología hay una máquina binaria que hace de cualquier campo semántico un campo de batalla: los cuerpos se individualizan identificándose unos en oposición a otros, unos *contra* otros, de acuerdo con las valoraciones sociales y morales implicadas en los lugares comunes. Si el punto de vista escogido es el social, la oposición de base es la que propone Nené (Puig 1974b, 24): "chicas con plata" (las que van al Club Social¹⁸, "las maestras")/"chicas de las tiendas" (las que van al Club Recreativo, "las vendedoras"¹⁹). Si el punto de vista es el de la moral, el de las "buenas costumbres", Nené propone otra oposición: chicas "serias o de hacer programas" (Puig 1974b, 189), chicas que se ponen de novias con un muchacho del pueblo y se

¹⁶ Por una diferencia de grados, no de naturaleza, porque "todas", a su turno, se muestran sensibles a la necesidad de reconocer su tipo y el tipo de las otras.

¹⁷ La mujer "interesante" es la que tiene "personalidad" ("palabrita clave de los años 30 y 40" (Puig 1993b, 86)). En este término del paradigma, sólo en este, piensa Yudice (1990, 51) cuando escribe: "Para los personajes de Manuel Puig lo 'femenino' sólo existe entre comillas. (...) Como el juego de luces en la pantalla del cine, lo 'femenino' es para ser consumido por el ojo en un espectacular hechizo de *glamour*". La otra versión de lo femenino, temible e inevitable (a todas las interpela), es la de los lugares comunes que comunican a las mujeres con las carencias y las infelicidades de su condición social.

¹⁸ Donde va, según Toto, otro habitante de los estereotipos sociales de Coronel Vallejos, "la gente mejor" (Puig 1974a, 203).

¹⁹ De este mismo lado del paradigma se encuentran también los tipos más "despreciables", en los que la condición social baja se traduce de inmediato en bajeza moral: las "sirvientas", a las que "se les puede levantar las polleras y hacerles lo que quieran" (Puig 1974a, 21), y las "enfermeras", que "son todas unas atorrantas" (Idem).

mantienen vírgenes hasta el matrimonio o chicas que andan con "los viajantes", con "los del Banco" o con "los estudiantes".

II. Toto o cómo resistir a los poderes de la nominación

La presencia del discurso de los Otros en la voz de cada hablante, esa presencia que se hace evidente en la ocurrencia de los lugares comunes, transforma cada enunciado en una disputa (rara vez explícita, porque rara vez la advierte el que habla) entre la singularidad del acto de su aparición y la generalidad de los códigos que lo hacen posible, en un campo de tensiones, a veces "suaves e invisibles", a veces furiosas, en el que se pone en juego cada vez, entre los lugares comunes, el sentido y el valor del propio lugar. *En* los lugares comunes, la singularidad desaparece, se borra, pero en el intervalo *entre* la aparición y la desaparición de los lugares comunes, la singularidad de un sujeto, como un resto inapresable, como una reserva de extrañeza, puede, secretamente, aparecer. Manuel Puig es, como ya vimos, un narrador prodigioso de las capturas que sufren los que hablan porque para poder hacerlo necesitan recurrir a los clichés y los estereotipos, a la moralidad de las máximas. Pero como sus modos de narrar hacen de cada captura un acontecimiento novelesco, de la tensión entre generalidad y singularidad el núcleo de una historia, Puig es también un narrador de los desvíos imperceptibles, de los desplazamientos fugaces que recorren a veces la red de lugares comunes que cayó sobre un sujeto.

En la conversación múltiple, hecha de múltiples conversaciones, que se narra en el capítulo I de *La traición de Rita Hayworth*, una voz, apenas audible dentro del "coro" familiar, dice: "Hoy voy a matar [un pollo] para el padre de Violeta, no le digas a la abuela que se enoja" (10). Más adelante, la misma voz pide: "No le digas que salí [a la calle] con el delantal gris" (18). Es la voz del padre de Mita, que interpela en el primer enunciado a uno de sus nietos y en el segundo a una de sus hijas, Adela, a propósito de la carta que ella

piensa escribirle a Mita, su otra hija, la ausente. En el capítulo II, interrumpiendo bruscamente la conversación entre las criadas, otra voz repite el acto: "Nunca le digas a Mita que tenemos un secreto" (26). Se trata esta vez de la voz de Berto, y el pedido que se realiza en ella está dirigido a Amparo, la niñera de Toto. "No le digas..." "Nunca le digas..." De una a otra voz, voces de hombres entre mujeres, se repite no sólo una frase -- apenas modificada--, sino también un *acto*: un pedido de reserva que busca comprometer al otro, que intenta convertirlo en cómplice de un secreto para un tercero. El padre de Mita pide a su nieto que guarde silencio frente a su esposa y a una de sus hijas que haga lo mismo frente a otra. También pide silencio Berto: a la niñera, frente a su esposa. En los tres casos, como resultado de un acto de interlocución similar, se dibuja un triángulo, una distribución triangular de posiciones intersubjetivas. En uno de los vértices queda situado un hombre que pide silencio: el padre de Mita, Berto; en otro, una mujer que debe ignorar algo que ese hombre ha hecho (que mató un pollo para el padre de una amiga de su hija y que salió a la calle con el delantal puesto; que escuchó a escondidas la conversación entre ella y su hermana): la esposa, la hija, la esposa; en el tercero, un actor secundario dentro del drama familiar: un nieto, una hija que no falta del hogar, la niñera.

Cada enunciado es repetición de los otros, incluso el primero de la serie, que es tal porque los otros lo repiten (la serie se funda en la repetición, no en un término originario que se reproduciría por semejanzas). La insistencia en los tres enunciados de una fuerza discursiva si milar produce a la vez las semejanzas y las diferencias entre ellos. Como el padre de Mita en su casa, Berto, en la suya, pide reserva, que su esposa no se entere de algo que ha hecho. Su pedido, sin embargo, es más enérgico que el otro, casi una orden, y también más efectivo (Mita jamás descubre que él escuchó su conversación con Adela, que él sabe lo que las dos mujeres se dijeron) y la importancia del secreto que allí se sella es

mayor también²⁰. Lo semejante --que es lo que aquí queremos poner de relieve-- es la posición en la que queda situado un hombre en relación a una mujer de su familia que tiene para él singular importancia. Por un funcionamiento *trasindividual* (que no es obra de los individuos sino de individualización), por la repetición del acto que se cumple en él, el enunciado se convierte en *lugar común*. El pedido de reserva, una cierta clandestinidad familiar que complica a un tercero, es el lugar común a los hombres frente a "sus" mujeres. Una posición poco masculina, si se quiere... si se quiere creer --como sabemos lo hacen todos los personajes de Puig-- en el mito de lo masculino como "sexo fuerte". Una posición adecuada a los intereses, no de quien representa e impone la ley, sino de quien intenta burlarla por no disponer de fuerzas suficientes, o de suficiente convicción, para hacerle frente. La posición que se supone ocupan los "débiles", es decir, las mujeres y los niños.

La serie de enunciados que ponen en su lugar al padre de Mita y a Berto, un lugar común a ambos construido por la repetida aparición de esos enunciados, de las relaciones intersubjetivas que ellos instituyen, se prolonga en el capítulo IV de *La traición de Rita Hayworth* a un último término. Toto, que está convirtiéndose en lo que llamamos un "sujeto disciplinado", que está cumpliendo algunas de las etapas decisivas de su "adiestramiento" (Piglia 1974, 350) social²¹, repite, en un diálogo imaginario con su madre, el pedido de

²⁰ La diferencia más notable entre el acto del padre de Mita y el de Berto es, seguramente, que el primero, que parte del reconocimiento de una falta propia: haber hecho algo que el otro no quiere, está orientado a evitar una posible sanción (un "reto") del otro, mientras que el segundo, que parte del reconocimiento de una falta del otro (Mita deja que Adela "hable mal" de él), está orientado a evitar tener que ponerse en posición de sancionar esa falta, de tener que ejercer autoridad sobre el otro.

²¹ Cuando reproduce (o inventa) sus conversaciones con los otros (su madre, su padre, su maestra, sus amigos), Toto muestra cuál es el mecanismo por el que se efectúa el proceso disciplinario: la determinación de diferencias en términos de oposición binaria. Para Toto hay "padres de nenas" (los que regalan caramelos) y "padres de nenes" (los que prohíben); hay "cara blanca de artista" y "cara de negro de dientes marrones de agua salada". El sexo y lo social se le imponen a Toto, a través de series de lugares comunes enfrentados, como una violenta confrontación de valores, una lucha que puede darse entre complejos de representaciones, pero también en un espacio más reducido, entre dos palabras: Toto aprendió que "se dice" (se debe decir) "cabello" y no "pelo".

reserva común a los hombres de su familia: "Mamá... no le cuentes a nadie!", "Mamá... no se lo digas a nadie!" (94). "Nadie" es Berto, su padre, y lo que Toto pide (suplica) es que no sepa que él se dejó pegar por otro chico²². También aquí el acto fija un triángulo intersubjetivo: alguien (Toto) pide silencio a alguien (su madre) frente a otro (su padre) sobre algo que --según ese otro-- no debió hacer (dejarse pegar, no responder a golpes). Pero sobre el horizonte de semejanza que ella misma produce, la repetición recorta una diferencia más sensible, instituye una tensión entre el lugar común y el lugar propio mayor que en los otros casos. El sujeto interpelado por el pedido de reserva, al que se le pide se convierta en cómplice del secreto, no es esta vez un personaje secundario (en este triángulo no los hay) sino la madre, es decir, la mujer más importante, para él, dentro de la familia, y el tercero frente al cual ella debe guardar silencio (la posición que ocupa esa mujer en los otros casos) es aquí un hombre, el más importante también en la escena familiar: el padre. El enunciado que se repite en su voz, el acto que se cumple en ese enunciado, pone a Toto en su lugar, un lugar *desplazado* en relación al *común* a los hombres de su familia, que ya es, también él, como vimos, un lugar desplazado (del lugar común --en el que todos creen-- de lo masculino como posesión y ejercicio de la ley, como *poder*). Toto encuentra en la repetición un modo familiar de volverse extraño a su familia.

La traición de Rita Hayworth narra la lucha desigual entre el impulso gregario de los discursos (colectivos por definición) y el deseo de fuga con el que una subjetividad responde, indirectamente, a esa intimación. Lugares comunes son aquellos a los que Toto queda adherido por lo que dice, por lo que en su decir arrastra de lo ya dicho. Lugares comunes son también aquellos a los que intentan fijarlo los otros, un arsenal de figuras

²² En el capítulo 6 de este trabajo, en el párrafo "Ser en conversación", volveremos a detenernos en lo que ocurre en este monólogo de Toto.

estereotipadas, de máscaras familiares que él debe adoptar para presentarse ante ellos. Toto es (común a los Otros, para los Otros) por lo que dice y por lo que se dice de él. Pero Toto es también un desvío que se le impone a veces a cualquier decir, la presencia del silencio, de la ausencia (de lugar común) con la que los decires, a veces, se confrontan.

La traición de Rita Hayworth muestra la nominación como una práctica unánime e incesante. Todos, en todo momento, imponen un nombre a Toto, reducen la diversidad de gestos por la que él se les hace presente a una imagen homogénea, reconocible. La nominación, que es como una red --una cuadrícula de lugares comunes-- que cae sobre Toto para inmovilizarlo, responde a una voluntad doble de valoración y de verosimilitud. A Toto --como a cualquier otro-- se lo nombra por amor o por odio, para exhibir estima o desprecio, jamás con indiferencia. Se lo nombra para volver familiar su existencia, de acuerdo con lo que los códigos tutores establecen como familiar, para hacerla creíble. En un comienzo anterior al comienzo de su vida (y acaso definitivamente), Toto es, para la familia de su madre, "el nenito de Mita". Después, en los años oscuros de la infancia, es "mi negrito" para Berto, "Totín" o "un piojo de mierda" para Amparo, "un pegote" para Teté, un "enano" para Héctor, "mi chico", pero también "un gallina" para Mita. En la adolescencia, la edad más cruel, la más despiadada, Toto es "el mejor de su clase" y un "chupamedias"; es "un enano idiota" para Paquita, un "maricón" para Héctor y un "petiso boludo" para Cobito. En las anotaciones de Herminia, la última ocasión en la que se hace referencia a él, es "un chico inteligente", una "basura", un "invertido".

¿Cómo resistir al peligro mortal de la nominación? ¿Cómo sustraerse a la imposición --esencialmente violenta-- de un nombre? Por una perturbación en el flujo del sentido, un repliegue que ocurre en la voz de los otros y que difiere, al menos momentáneamente, el cumplimiento de la voluntad de homogeneización que anima los discursos familiares, la

narración hace saber que Toto, sin necesidad de haberlas formulado explícitamente, encontró una respuesta para estas preguntas. "¿Si está siempre pegado a Mita, dónde se volvió asesino este chico?" (142). La sorprendida es Delia, que acaba de asistir a un repentino ataque de violencia de Toto (en un momento de furia, acorralado por las burlas del profesor de natación que denuncian su falta de masculinidad, le clava un cuchillo en el brazo a la sirvienta). ¿Si el chico es un "pollerudo", cómo es posible también que sea tan violento? Su sorpresa ante lo que se le presenta como una combinación extraña, una reunión de lugares comunes inverosímil, testimonia una insuficiencia en el dispositivo de individualización y reconocimiento. La misma que experimenta Héctor cuando se pregunta, inquieto por lo que Toto le sugirió (la posibilidad de que él haya querido matar a su madre con el pensamiento), "¿quién sabe lo que piensa?" (183). Héctor reacciona como si temiese la falta de una respuesta para esta pregunta, como si presintiese que nadie puede explicar, en verdad, cómo es posible que existan pensamientos tan extraños. "¿Por qué iba a querer uno que no es criminal que se muriera otra persona?" Lo inaudito es también en este caso la conjunción imprevisible, la mezcla anómala: que "uno", que es como todos, piense como un criminal. Toto burla las expectativas de los Otros, los enfrenta con algo in-creíble, con actos y motivaciones inasibles desde la familiaridad de sus creencias. Su resistencia a la identificación, a soportar una identidad que --por venir de los Otros-- le es ajena, se ejerce en forma indirecta. A los nombres que caen sobre él, Toto no responde con nombres propios (nombres, por otra parte, que no existen): provoca una suspensión de la nominación, hace aparecer algo de sí desconocido que bloquea el mecanismo, que interrumpe su funcionamiento. Algo imposible (de creer, de reconocer), un intervalo entre los lugares comunes que sorprende e inquieta a los Otros cuando rechaza sus signos. Echando mano a un último recurso, que no alcanza para disimular su impotencia, que, por

el contrario, la exhibe, Herminia (acaso la voz más comprensiva de *La traición de Rita Hayworth*) da a Toto el nombre con que se refiere, precisamente, lo innombrable: para ella es "un extraño", "sobre todo --aclara-- cuando se viene con rarezas que no comprendo, que son propias de un loco" (298).

Si para quienes piensan, hablan, escriben no hay más que lugares comunes, y si los lugares comunes no son sino una tumba para su singularidad, la vida --entendida como una afirmación de lo "intransferible"-- sólo es posible habitando en ningún lugar²³. No hay novela de Puig que no cuente la historia de cómo se convierten en muertos vivos los que son pensados, hablados, escritos por los lugares comunes que sirven para contar cualquier historia²⁴. Uno de los objetos que manifiestan en *Boquitas pintadas* la sensibilidad "kitsch" de los personajes, el álbum de fotografías de Juan Carlos, manifiesta también la moral que rige los modos de contar una vida según la lógica del lugar común²⁵: el que vive no hace más que pasar de un lugar común a otro, va llenando con imágenes de su propio cuerpo espacios vacíos pero saturados de sentido (previstos, nombrados, evaluados), espacios

²³ Esto es, según creemos, lo que afirma Eduardo Grüner (1992, 3) cuando dice que "Puig --como buen romántico-- seguramente pensaba que la felicidad estaba en otra parte, fuera del lenguaje".

²⁴ "Ser hablado ignorándolo, esto es estar muerto sin saberlo" (De Certeau 1995, 23).

²⁵ "*Album de fotografías*/ Las tapas están tapizadas con cuero de vaca color negro y blanco. Las páginas son de papel de pergamino. La primera carilla tiene una inscripción hecha en tinta: Juan Carlos Etchepare, 1934; la segunda carilla está en blanco y la tercera está ocupada por letras rústicas impresas entrelazadas con lanzas, boleadoras, espuelas y cinturones gauchos, formando las palabras MI PATRIA Y YO. A continuación las carillas de la derecha están encabezadas por una inscripción impresa, las de la izquierda no. Inscripciones: 'Aquí nació, pampa linda...', 'Mis venerados tatas', 'Crece la yerba mala', 'A la escuela, como Sarmiento', 'Cristianos sí, bárbaros no', 'Mi primera rastra de hombre', 'Noviando con las chinitas', 'No hay primera sin segunda', 'Sirviendo a mi bandera', 'Compromiso del gaucho y su china', 'Los confites del casorio' y 'Mis cachorros'" (Puig 1974b, 35). A propósito del álbum de fotografías de Juan Carlos, escribe Roxana Páez (1995, 36): "El kitsch patriótico sirve a otro clisé, el itinerario existencial sin posibilidad de desvío. La justicia poética se encarga de demostrar con la muerte de Juan Carlos que cualquier modificación importante de ese itinerario es fatal."

disponibles que le garantizan, si responde al mandato de llenarlos, un orden y una forma verosímil de visibilidad. Como sucede con todo lo que dominan las políticas del lugar común, el mandato es originario, precede a la decisión: nadie se decide a comenzar a llenar su propio álbum, la decisión siempre fue tomada por otros, son otros los que pusieron las primeras fotografías, los que impusieron la costumbre (que, como toda costumbre, exige ser continuada, ser asumida como propia).

Jorge Panesi propone una lectura de *La traición de Rita Hayworth* como novela de aprendizaje en la que se "muestra a través de qué peripecias, malentendidos y circunstancias previas alguien se hace escritor" (1985, 124). Según nuestra lectura, que converge con la de Panesi aunque se formula desde otro sitio²⁶, *La traición* cuenta cómo alguien aprende a vivir en un sentido literario: burlando las clasificaciones, desplazándose *entre* los estereotipos.

"Bajo las generalidades habituales de la vida moral --escribe Deleuze-- encontramos aprendizajes singulares" (1988, 73). Aprendizajes de lo singular, de las perspectivas anómalas disimuladas en --y dominadas por-- los puntos de vista convencionales. Aprendizajes secretos, imperceptibles, que ocurren fuera del campo de visibilidad y de evaluación de las morales, o que, apreciados desde los valores morales (valores que se pretenden incuestionables porque se fundan en hábitos), aparecen como raros o como meramente estúpidos. "El Toto --recuerda Teté, antes de que se interrumpa su "monólogo"- me hizo la ilustración, un dibujo de un perrito, y qué tonto, lo pintó azul..." (124). Toto, que aprendió a dibujar bien y que puede, por lo tanto, sobresalir en la escuela (presentarse como un alumno aplicado) y ayudar a quien, como Teté, no tiene "mano para el dibujo"

²⁶ En el último párrafo de este capítulo, "Toto o las dos versiones de lo imaginario", desplegaremos algunas de las líneas de argumentación implicadas en la lectura de Panesi.

(presentarse como un buen amigo), aprendió también a arruinar los resultados del trabajo de disciplinamiento: aprendió, en un tiempo heterogéneo al de los aprendizajes morales y ejercitando facultades que no responden a la conciencia, a sacrificar una imagen de sí conveniente para poder darse un gusto. Aprendió a sacrificar lo verosímil, aún a riesgo de pasar por "tonto", para satisfacer un raptó de pasión estética. De la insistencia de Toto en este aprendizaje que se disimula en los episodios del adiestramiento moral, y que los excede ya sea bajo la forma de lo extravagante o en forma absolutamente imperceptible, da prueba la "composición literaria" que presenta en el concurso anual de su escuela. Es posible que por mérito de sus destrezas retóricas, que consisten fundamentalmente en su capacidad de reproducir en un relato literario los motivos y las motivaciones de un relato cinematográfico, Toto haya obtenido un premio, que haya podido confirmarse, gracias a la escritura, como un alumno sobresaliente. De lo que no quedan dudas, leyendo algunas digresiones de su composición²⁷, es de que aprendió a servirse de un montaje de estereotipos, de un discurso que parece agotarse en los placeres de la reproducción, para experimentar el goce de una interrogación singular. Toto escribe su composición desde un lugar prestigioso, el del alumno ejemplar, y, simultáneamente, escribe desde un lugar indeterminado e intransferible que la escritura no representa, pero que ayuda a precisar como un lugar absolutamente diferente, del que la comunidad --el sentido común escolar-- acaba de ausentarse. Entre las palabras de su relato que cuentan "la película que más le gustó", se nos hace presente la imagen de aquello en lo que Toto, de aprendizaje singular en aprendizaje singular, terminó convirtiéndose, eso que la atracción y el rechazo de Herminia definen de un modo inmejorable: un *extraño* --irreconocible, increíble y, también,

²⁷ Para una lectura de estas "digresiones", ver el último párrafo de este capítulo, "Toto o las dos versiones de lo imaginario".

insoponible para los Otros--, un ser literario, que desconoce algunas expectativas para poder dar algo que nadie espera: un *traidor*²⁸.

²⁸ "Traicionar es crear. Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido" (Deleuze-Parnet 1980, 54). En este sentido, el "traidor" se opone al "tramposo": mientras que éste busca el modo de ampararse en lo establecido aunque se sabe fuera de alguna de sus leyes, el traidor experimenta algo desconocido, fuera de los alcances de cualquier ley. El tramposo es una figura corriente en la literatura de Puig. Tramposo, por ejemplo, es Juan Carlos, que quiere seguir usando el álbum de fotos pero sin someterse del todo a sus convenciones. Cuando la costumbre familiar se vuelve en su contra (cuando los espacios vacíos que ninguna foto podría llenar se convierten en faltas, en presencias incómodas de sus carencias), cubre deliberadamente con fotografías grandes, que tapan incluso las inscripciones, las páginas que corresponden a los tópicos "Compromiso del gaucho y su china", "Los confites del casorio" y "Mis cachorros" (35). Tramposo es también Toto, cuando "se esconde para jugar a pintar las caras y los vestidos de las artistas" (116), cuando pretende darse un gusto que los Otros no aprueban sin exponerse a la falta de reconocimiento, a perder sus privilegios de niño "bien educado". Por lo que tienen de impostores, porque simulan, por conveniencia moral, ser lo que no son, todos los personajes de Puig tienen algo (o mucho) de tramposos.

III. El acontecimiento del *tono*

La *diferencia* de la literatura de Puig *pasa* por sus usos de los lugares comunes. Lo que hace a esta literatura distinta de otras es una diferencia --que se manifiesta no como diversidad, sino como tensión-- *en* el uso de los lugares comunes. En el acontecimiento de una diferencia de intensidad que escinde los lugares comunes devolviéndoles una extrañeza olvidada en sus usos convencionales, la literatura de Puig encuentra las condiciones propicias para su constitución anómala. En el devenir-extraño de lo común, en la apertura de lo trivial a intensidades inauditas, la literatura de Puig deviene menor.

A riesgo de que la diferencia sea malinterpretada, en un primer momento, en términos de oposición, podemos comenzar afirmando que la literatura de Puig se define (se singulariza) por un uso de los lugares comunes que produce dos clases de efectos. *Efectos de modernidad* es un nombre apropiado para los de la primera clase en tanto ellos señalan la participación de esta literatura en la vasta empresa crítica (de los modos de ficción propios del realismo) ligada al acontecer de la "literatura moderna"; o también, *efectos de negación*, ya que ellos se producen *contra* la supuesta evidencia de un conjunto de postulados clásicos (los que sostienen las ilusiones realistas). Moderna porque negativa, es decir, *crítica*, la literatura de Puig muestra el funcionamiento de los lugares comunes, exhibe las articulaciones y las tensiones que instituyen los discursos estereotipados entre lo colectivo y lo individual sobre el horizonte, ya ruinoso, de la evidencia del sujeto como causa del sentido. Contra la supuesta anterioridad y exterioridad del sujeto en relación a su decir, contra la afirmación de la unidad y la homogeneidad del sujeto de la enunciación y, sobre todo, contra la creencia en que quien habla es de algún modo el propietario de lo

dicho (la existencia, en el orden del discurso, de "ideolectos", de hablas individuales), la literatura de Puig muestra los mecanismos de apropiación y desapropiación que actúan en los lugares comunes, la secundariedad, el carácter derivado de los individuos en relación con esos mecanismos. En los dos primeros párrafos de este capítulo intentamos seguir, con cierto detenimiento, algunas distribuciones de esta clase de efectos. Pudimos apreciar cómo las novelas de Puig pueden servir eficazmente de "campo de pruebas" para algunas elaboraciones retóricas formuladas en la intersección de la pragmática, el psicoanálisis y cierta filosofía; un campo de verificación más complejo que otros, de una riqueza y una intensidad mayores a la de otros campos discursivos en cuanto a las formas de circulación del sentido. Pero el reconocimiento de esta clase de efectos, que suele ser el fin de muchos trabajos críticos especializados, aunque muestra que el arte narrativo de Puig está a la altura del más actual y sofisticado saber sobre el lenguaje, desconoce, e incluso obstaculiza, la experiencia de otros efectos ligados a un saber (de lo) singular, la clase de saber que sólo se produce por medios literarios.

En cuanto a esta otra clase de efectos, intentaremos llegar a su definición mediante un rodeo a través de algunos momentos del libro de Alan Pauls (1986) sobre *La traición de Rita Hayworth*. Apoyándose en la teoría de Deleuze y Guattari (1988) sobre el enunciado como *consigna* y la enunciación como *agenciamiento colectivo* (teoría que supone que *ordenar* es la fuerza ilocucionaria primordial y que todo discurso es *indirecto*²⁹), Pauls afirma que en cada una de las voces narradas en *La traición de Rita Hayworth* (y podemos suponer que esta afirmación se hace extensiva para todas las voces narradas en la literatura de Puig) no hay nada singular, ninguna originalidad, que "cada voz

²⁹ De varios de los axiomas de esta teoría nos hemos servido para la formalización de las políticas de individuación y de sujeción que se efectúan en la circulación de los lugares comunes.

es en sí misma un mosaico de rumores, una conflagración de ecos" en tanto "retoma, refiere, deforma o reproduce las voces de los otros" (1986, 22). "*La traición* --insiste Pauls-- demuestra que no hay voz individual" y que los diversos géneros discursivos (conversación, carta, diario íntimo, etcétera) "no son la forma de expresión de subjetividades; son dispositivos sociales de enunciados (...), todo un aparato de obligaciones y estructuras normativas" (72-73).

Como Pauls, decimos que la literatura de Puig demuestra que no hay voz individual: lo decimos a propósito de los efectos de negación. Pero esta afirmación intenta ser sólo el comienzo de la determinación de un problema y no su resolución anticipada, es decir, la negación de su existencia en tanto problema. Nos referimos al problema de lo individual, con el que se enfrenta Pauls en el parágrafo de su libro titulado "El plano y el rostro". Los personajes de *La traición de Rita Hayworth* aparecen sometidos a un proceso doble de miniaturización y macroscopía: "de ellos sólo nos llega una voz, fragmento desmembrado del conjunto que clásicamente lo integraría a un cuerpo, un modo de moverse en el relato, todos los rasgos distintivos del personaje tradicional. Pero en este fragmento separado, la voz, el discurso, podemos reconocer los mínimos detalles: fibrillas de oralidad, nervaduras entonacionales, pronunciaciones y pausas, los síntomas de una determinación social y las inflexiones determinadas por los contextos: todo lo que Barthes llamó el *grano* de la voz" (Pauls 1986, 57-58). Ahora bien, lo que Barthes llamó "grano" es, precisamente, lo que cada voz, sin tener nada de personal ni de original, tiene de individual (de *absolutamente* individual, es decir, de singular, de irreductible). En el grano de la voz se escucha (se lee) la individualidad irrepresentable de un cuerpo en estado de enunciación. Esta individualidad no es pensada por Barthes desde el régimen de la generalidad (no se trata de lo que se individualiza de acuerdo a leyes generales) sino desde el de la diferencia (lo individual

desborda y resiste a la comprensión general).

Después de apreciar el valor crítico de las novelas de Puig (su poder de constituirse en una crítica del uso de los lugares comunes), después, o mejor, simultáneamente, nos sale al encuentro otro valor, que difiere del primero sin oponérsele. En las voces que son los personajes de las novelas de Puig no oímos nada personal, porque estas voces no expresan ninguna supuesta interioridad, nada original tampoco, porque ellas responden en toda su extensión a una multiplicidad de códigos, pero *a veces* sí algo radicalmente individual: "un cuerpo que, ciertamente, no tiene estado civil, 'personalidad', pero que de todas formas es un cuerpo separado", "la materialidad del cuerpo que habla su lengua materna"³⁰ (Barthes 1974, 156).

Las novelas de Puig *demuestran* que todas las voces carecen de personalidad y de originalidad y *presentizan* (en una aparición sin presencia cierta, aparición de nada personal ni original) el grano de cada una de ellas, el cuerpo en la voz que habla o escribe. El arte narrativo de Puig produce *efectos de demostración*, los de la primera clase, y *efectos de presentización*, que son también efectos de *afirmación* y de *desplazamiento* (afirmación de una diferencia sin lugar --común-- propio, que recorre sin una dirección establecida la red de los estereotipos). Sería erróneo creer que entre una y otra clase de efectos la relación es de oposición: lo que se presentiza es heterogéneo a lo que se demuestra y ninguna forma de complementariedad puede explicar el *salto* entre ambos. Todas las voces exhiben su generalidad, el juego doble de impropiedad y apropiación que caracteriza a los lugares comunes, y, en otro espacio, en otra "frecuencia", dejan oír, como un eco de lo que desaparece, de lo que se manifiesta desapareciendo, lo que cada una de ellas tiene de

³⁰ Conviene recordar aquí la singularidad del "materialismo" barthesiano, que no es substancialista, el carácter incorporeal del efecto "cuerpo". Sobre los usos y valores de la noción de *cuerpo* en Barthes, ver Giordano 1991.

absolutamente individual, de irreproducible: su modo de no ser ella misma, de ser más o menos (algo indescifrable) que ellas mismas. Lo individual (lo singular, lo irreductible) no es lo particular, la diferencia de cada voz en relación con las otras en el interior de un orden de generalidad (el que determinan las políticas del lugar común, en este caso) que las reúne. Lo individual no es: ocurre, como una insistencia de ser absolutamente diferente, fuera de la red de lugares comunes. Una insistencia irrealizable pero que presiente, cada vez, ese afuera imposible: la irrupción de lo extraño que se hace audible, como una música sin sonidos, hecha únicamente de intervalos, dentro de lo común.

A cada clase de efectos producidos por los usos de los lugares comunes corresponde, en la literatura de Puig, una clase de lectura, una intervención de la subjetividad de lector diferente en cada caso. Los efectos de demostración son para todos (no importa quién los lea), es decir, para cualquier lector competente, y la lectura no hace más que reproducirlos. Los efectos de presentización, en cambio, son sólo para aquel que los lee, para aquel que es atraído a su escucha³¹, y sólo existen, como una presencia evanescente, difícil de demostrar pero indiscutible, en tanto esa escucha ocurre. El lector *goza* con la audición del grano de cada voz, más allá (dijimos: en otro espacio, en otra frecuencia) de lo que ella demuestra. Su goce es la prueba (la única que se puede dar, la única exigible) de que esa voz, a veces, deviene individual. Al grano de una voz no se lo reconoce, como a una identidad expuesta, ni tampoco se lo descubre, como a una identidad oculta: se lo *experimenta*, dejando hablar la diferencia de la voz en tanto se la escucha.

De acuerdo con algunos de los significados que le reconoce el diccionario (inflexión de la voz; intervalo entre dos notas musicales) y en especial a su sentido etimológico (del

³¹ Lo que hemos llamado, en otro momento de este trabajo, el *lector conveniente*. Cfr. el capítulo 3.

griego "tónos": tensión), llamamos *tono* al acontecimiento de la individualidad de cada voz. Una individualidad, conviene insistir sobre este punto, que se localiza desde la perspectiva de lo singular. El tono no es una propiedad de la voz, un atributo constante que la hace diferente de las otras e idéntica a sí misma: reconocible. El tono es un golpe de silencio que enmudece, en cada voz, la voz de los Otros que habla en los lugares comunes; un intervalo entre los estereotipos que deja oír lo que queda del enmudecimiento de la voz propia, un resto del anonadamiento (necesario, constitutivo) de la voz personal en la in-diferencia de lo trivial. Por el tono la voz no desaparece en lo que dice (lo que representa, expresa, comunica, ordena), sino que se presenta en su singularidad de voz: como "siempre diferente" (Barthes 1986, 273).

El tono es, como ya dijimos, el acontecimiento de la diferencia de una voz, y ese acontecimiento tiene que ver, no con la representación o la expresión (sujetas a las voluntades de poder de los discursos), sino con la *figuración* del cuerpo del que habla o escribe. "La figuración sería --según Barthes-- el modo de aparición del cuerpo erótico (no importa la forma o grado) en el perfil del texto" (1982, 90). En el acontecimiento del tono se corporiza una *figura* de la voz en el perfil de lo que ella dice o muestra, en el borde exterior de lo que representa³² como un cuerpo moral y social que responde a las políticas de los lugares comunes. Apreciados desde estas políticas, los efectos de figuración son, inmediatamente, efectos de resistencia que actúan por suspensión, descomposición y desvío. Las voces vienen de lo general, la generalidad de los códigos que las hacen posibles, y hacia

³² *Figuración/Representación*: lo más interesante que nos transmite esta distinción barthesiana es la posibilidad de no pensar lo excedente (la *figura*) como un desvío de lo establecido (la *representación*), como un momento segundo, sino como un impulso originario que suscita la reacción de fuerzas estabilizadoras. "La representación sería una *figura inflada*, cargada de múltiples sentidos pero donde está ausente el sentido del deseo, un espacio de justificaciones (realidad, moral, verosimilitud, legibilidad, verdad, etc.)" (Barthes 1982, 91); hay representación "cuando nada sale, cuando nada salta fuera del marco, del cuadro, del libro, de la pantalla" (92).

allí se dirigen: hablan a los Otros en la lengua que ellos les imponen. Pero a veces un estremecimiento del sentido que no parece decir nada, que parece no tener nada que decir, recorre sin una dirección precisa algún fragmento de voz, localiza, sin identificar, una fragmento de voz único e irrepetible. La figura es una presencia sin identidad que fragmenta el discurso: descompone la unidad y la homogeneidad de los enunciados y desorienta la enunciación. El tono es, en la voz, la figuración de algo extraño que no discurre: que no obedece a ninguna voluntad discursiva, que se desprende sin finalidad de los lugares comunes, indiferente a las valoraciones morales que se afirman en ellos.

El uso doble de los lugares comunes³³, y las dos clases de efectos que produce ese desdoblamiento, abren la literatura de Puig a una doble evaluación de su sentido político. Desde una perspectiva atenta sólo a los usos representativos, los alcances de la intervención política de las novelas de Puig se miden en términos de crítica (ideológica o discursiva), es decir, de *contra-poder*. Desde otra perspectiva, la que se funda en la atracción por lo que excede los marcos representativos, la literatura de Puig no es política por la mediación de un trabajo crítico que orienta el trabajo narrativo, sino, *inmediatamente*, por la afirmación de su existencia literaria, por lo que esa existencia implica en tanto ejercicio de *des-poder*. Esta otra evaluación, que se realiza en la "escucha" del tono de las voces, haciendo audibles las resonancias que suscitan las pequeñas fracturas del sentido, los pequeños desprendimientos que minan la consistencia moral de los sujetos, mide los alcances de la intervención política de las novelas de Puig en términos de intensidad literaria: cuanto más intenso es lo que se inventa en la escritura (el tono de la voz), cuanto más intensa es, en el cuerpo del lector, la potencia de goce que desencadena esa invención (el poder de

³³ Como se habrá advertido, "doble" no remite aquí a dos usos, sino a usos desdoblados, escindidos por la tensión entre fuerzas divergentes.

experimentar nuevos afectos), mayor es la voluntad de resistir a cualquier codificación que manifiestan el texto y su lectura.

El tono no está en la voz, como un atributo reconocible, sino que *ocurre* en ella en el instante en el que se suspende la lectura como reconocimiento: cuando el goce del lector, por definición incierto, domina sobre los placeres del crítico (los placeres de la comprensión y de la atribución de valores definidos). Por eso no podemos dar ejemplos de tono, porque la lógica del acontecimiento y la del ejemplo se excluyen mutuamente. Pero podemos sí señalar, como quien recuerda al azar de sus preferencias, localizando sin identificar exhaustivamente, algunas de esas ocurrencias de lo extraño en lo trivial.

A veces oímos el tono de una voz en las vibraciones que provoca el choque de dos universos imaginarios heterogéneos, el encuentro de dos series de creencias diferentes e incluso opuestas. Como cuando Paqui, en *La traición de Rita Hayworth*, pregunta: "¿Se habrá dejado tocar María? ¿Efraín le habrá hecho lo que quiso?" (Puig 1974a, 200), superponiendo en el espacio de la misma interrogación un lugar común novelesco (los amores de María y Efraín como paradigma romántico) y otro que remite al discurso moral y religioso que identifica y juzga las prácticas sexuales. La superposición de lo sentimental, lo pecaminoso ("dejarse tocar" por un hombre) y lo miserable ("hacerle lo que quiera a una mujer") provoca una descarga de afecto que arrastra las representaciones triviales hacia los límites de lo irrepresentable: nos conmovemos por la mezcla que ocurre en esta voz más allá de cualquier imagen que podamos hacernos a propósito de quien habla (no simpatizamos con Paqui, no nos identificamos con ella: nos toca el acontecimiento singular que se efectúa en su voz). Un efecto de presentización similar es el que produce, en la composición literaria del adolescente José L. Casals (narrada en el capítulo XIII de *La traición de Rita Hayworth*) la irrupción de fragmentos escolares sobre física y biología entre los lugares

comunes de una historia de amor copiada de los melodramas hollywoodenses: la estilización del mundo cinematográfico y la precisión del discurso escolar coexisten en un mismo relato (Idem, 272-73).

A veces encontramos la figura de una voz, presentimos sus contornos, no en un gesto puntual (el tono es fragmentario porque descompone la unidad de la voz, no porque se realiza fragmentariamente), sino en una suerte de resonancia sostenida que duplica todo el movimiento de lo que esa voz dice. Tal el tono de la voz de Herminia, que transforma las trivialidades escritas en su cuaderno de pensamientos (capítulo XV de *La traición*) en uno de los momentos de mayor intensidad de la literatura de Puig. Herminia habla desde la desposesión y el olvido, desde la resignación ante la presencia anticipada de la muerte. Habla con el discurso que corresponde a lo que ella es para los Otros y, en consecuencia, para sí misma: un "caso tedioso y vulgar de la soltería" (Idem, 289). Pero esa imposibilidad de adherirse con firmeza a algo, que la confirma en la melancólica certidumbre de su infelicidad, es quizá también la razón de un desdoblamiento continuo de su voz, de una suerte de distanciamiento sostenido respecto de sí misma (y, en consecuencia, de los Otros) que se manifiesta en una ingenuidad extrema ("Debe haber algo en la Lujuria que la hace irresistible a la gente de buena salud, yo ni sé el significado de la palabra Lujuria, debe ser algo que se siente cuando la sangre es rica, cuando además de no tener asma se come bien, sobre todo mucha carne y frutas, que son los artículos más caros" (Idem, 301)³⁴) o en una ironía cercana al cinismo ("Mi máxima favorita es 'no hay mal que por bien no venga'.

³⁴ Unos párrafos antes, Herminia había escrito: "Pensándolo bien, la palabra 'Lujuria' siempre me resultó algo dudosa, como si designara, exagerando, algo que existe pero en proporción mucho menor. ¿Qué es eso de Lujuria? Un momento de tontería de alguna sirvientita que se deja hacer el amor por el patrón" (300). La diferencia entre este "pensamiento" y el que asocia la Lujuria con el consumo de artículos caros es la que existe entre un enunciado que sirve a la *representación* del cuerpo social de Herminia (su cuerpo de solterona resentida) y otro en el que se *figura* la singularidad de su cuerpo enunciativo.

(...) Dicha máxima es mi favorita porque la puedo aplicar siempre, según la necesidad del momento. Porque soy asmática nunca podría haberme embarcado en el Titanic, pues en alta mar hay bruma y se me humedecen los bronquios. (...) Aunque no hubiera sido asmática dada mi falta de solvencia tampoco podría haber estado en el Titanic. Por lo tanto soy una mujer doblemente afortunada" (301-2)). Estos efectos de distancia en los que escuchamos el "grano" de la voz de Herminia transforman lo que hubiese podido ser nada más que la reproducción de un lugar común sentimental (Herminia como encarnación de un lastimoso estereotipo femenino, fijado por una letra de tango: "la que nunca tuvo novio") en presentimiento de una existencia única e irrepetible.

El tono se desprende siempre del extrañamiento de un lugar común, pero ese devenir extraño no supone necesariamente la invención de algo nuevo a partir de lo común. A veces lo estereotipado se vuelve único nada más que porque ocurre, porque su sola ocurrencia, en determinado contexto, lo inviste de una intensidad singular. En lugar de tratarse de una mera reproducción de lo mismo que garantiza la permanencia y la consistencia de un sentido familiar, la repetición abre, en estos casos, un hueco, manifiesta una falta inquietante. "¿Por qué será que se pierde la mano para el dibujo?" (Puig 1974a, 150 y 166). Esta pregunta retórica y estereotipada, que aparece dos veces en la voz de Mita, se convierte, por las condiciones de su aparición, en interrogación esencial. Mita interroga, a través del cliché, el (sin)sentido de sus pérdidas irremediables: el olvido del argumento de las novelas que leyó en su juventud, la muerte de su hijo recién nacido. La pregunta llega a su voz, como llegan todos los lugares comunes, desde Otro lugar, pero no para confirmar su omnipresencia, sino para decir su falta: ningún Otro puede darle respuesta.

El tono se presentiza como tensión: no significa directamente algo, sino que hace

sensible la presión, sobre lo dicho, de un suplemento indecible. Por eso se lo puede oír no sólo en la mezcla de representaciones heterogéneas, sino también a veces en los intersticios, en los vacíos que articulan series de lugares comunes diferentes. Es el caso, también en *La traición de Rita Hayworth*, del tono de Delia, una de las voces disciplinadas en los rigores del sentimentalismo irrealizable y de la miseria moral. Delia pasa, en su "monólogo", de la humillación, la vergüenza y la culpa por "haberse dejado embromar como una sirvienta", del odio a López, que la dejó de ver de un día para otro y reapareció casado con una chica de su pueblo, a la reproducción afiebrada de los estereotipos del amor pasión. Va, en un recorrido de ida y vuelta demoledor, de la rememoración y el cálculo de sus desdichas sociales y sexuales al fantaseo de un reencuentro imposible con el hombre que amó. "Y le echo los brazos al cuello, todo para mí, lo miro, lo toco, lo oigo respirar y yo respiro y los dos que respiramos, suspiros de él, o míos, que no importa que yo deje de respirar que él puede respirar para darme el aire, en la carne viva, dónde empieza él y dónde termino yo quién puede saberlo? eso quiere decir que me quiere, que quiere ver dentro de mí, y llegar hasta donde está escrito que lo quiero y que no hay ninguno como él, porque todo adentro mío está todo escrito que lo quiero tanto, tanto, tanto; y para él soy la mejor que hay y no nos despegamos más... ..y va a pensar en mí y eso es al final lo único que me importa, que no piense en otra, y escrito en el pensamiento de él va a estar que me quiere más que a nadie... o que sin mí no va a poder vivir y se va a morir de la pena... o lo que sea... lo que se le dé la gana, ay Dios mío, que hasta cuándo, hasta qué día, qué hora, qué minuto me va a seguir amargando la vida, maldito el momento en que lo conocí. Y que se muera si quiere, que no por eso me voy a morir yo, y que si me muero tampoco me importa, porque ya todo se fue al diablo y la vida es una reverenda porquería, la puta que los parió a los hombres y que los recontra mil veces." (Puig 1974a, 143-144). No oímos el tono de Delia ni en la voz

de la exaltación romántica, ni en la voz furiosa del resentimiento, sino en el pasaje repentino de una a otra: en el corte violento que separa y liga bruscamente rencor y cursilería.

El acontecimiento del tono excede el horizonte de sentido dentro del que cada voz se individualiza (el horizonte que definen las políticas del lugar común), pero ese horizonte que ni justifica ni explica lo que acontece como exceso lo condiciona. Así, la ocurrencia de Paqui sobre las intimidades eróticas de María y Efraín, u otras ocurrencias similares, como la del castigo que le enviará Dios por haber pecado con el pensamiento³⁵: despertar con manos de leñador; estas fantasías anómalas están condicionadas por un contexto de enunciación absolutamente convencional: por la situación puntual en la que Paqui "monologa" (está en la fila, esperando su turno para confesarse) y, fundamentalmente, por el conflicto moral entre deseo y culpa que domina su conciencia, la hace pensar (no la deja pensar más que en *eso*) y la pone en estado de confesión. Paqui habla tironeada entre la presión de la culpa por haber pecado con el pensamiento (por haber imaginado todas las noches que Raúl García le "hacía lo que quería") y el deseo imperioso de que sus fantasías sexuales se realicen; entre el rechazo y el anhelo que despierta en ella la posibilidad de convertirse en "una cualquiera". "Ser una cualquiera" es el lugar común moral instituido por la voz materna³⁶ que Paqui no puede dejar de reproducir, aunque su sola mención la hace sentir culpable, porque no puede dejar de creer en la autoridad del discurso que lo sostiene. Paqui "monologa" en un diálogo permanente con la voz de su madre, esa voz que mantiene vivo e inminente el fantasma de la injuria (¡sos una cualquiera!)³⁷. Sostenido por el diálogo,

³⁵ "...una mañana me voy a despertar con los dedos de mis manos manchados de cigarillo, y manos grandes de hachar leñas, una chica de quince años con manos grandes de hombre colgando de cada brazo, ese será el castigo de Dios." (Puig 1974a, 207).

³⁶ "...'tantas pretensiones y son unas cualquieras' dijo mamá..." (Idem).

³⁷ Para el carácter dialógico (conversacional) de cualquier monólogo en la literatura de Puig,

el lugar común pende sobre su cabeza como una espada destinada a atravesarla, temible pero también fascinante (el fantasma del atravesamiento anima el de la penetración). Paqui está siempre a punto de quedar definitivamente adherida al estereotipo de la "cualquiera", porque la fuerza de atracción que ejerce ese estereotipo sobre ella es enorme, pero esa misma fuerza de atracción que la inmoviliza en el lugar de la pecadora cambia a veces de intensidad y se convierte en condición para la fuga y el desprendimiento. Por el lugar común, desplazándose en su interior, Paqui pasa del estado de confesión, de reproducción del orden moral, al de invención (de fantasías anómalas). En ese pasaje oímos su tono.

En la literatura de Puig, el tono es punto de fuga. Para la narración, porque sus búsquedas desbordan las expectativas de la institución literaria (la intimación a responder desde el *pop*, el *camp* o la parodia) a partir de la experiencia de lo singular de una voz trivial ganada por las banalidades y el mal gusto³⁸. Para cada voz narrada, porque la afirmación de su diferencia actúa sobre las afecciones que la inmovilizan a determinados lugares comunes, porque esa afirmación silenciosa la desprende de las redes de sentido que producen las codificaciones sociales. Donde una voz resiste a su identificación moral, en el mismo lugar, construido por la lectura, la narración resiste a su identificación cultural. Así, la lectura de un "monólogo" de Nené, en el que la irrupción de una pasión anómala suscita su desprendimiento de la cursilería, nos permitió recorrer los devenires que transforman a *Boquitas pintadas* en otra cosa que un texto *camp* que seduce y provoca por sus usos del imaginario sentimental³⁹. Del mismo modo, la lectura del tono de las voces en *La traición*

y para el lugar esencial del fantasma de la injuria en cualquier conversación, ver el capítulo siguiente de este trabajo, "La conversación infinita".

³⁸ Es decir, cuando lo trivial y el mal gusto son campos de experimentación y no sólo reserva de representaciones "subculturales".

³⁹ Cfr. el capítulo 4 de este trabajo.

de Rita Hayworth nos permite desplazar esta novela de su simple identificación con las estrategias críticas del realismo discursivo.

IV. Toto o las dos versiones de lo imaginario

Lo mismo que entre *Boquitas pintadas* y el folletín, se pueden señalar dos tipos de relaciones entre *La traición de Rita Hayworth* y el cine. Por una parte, están las analogías --propuestas por varios críticos-- entre los procedimientos compositivos de la novela y las técnicas específicas del relato cinematográfico. Por otra, los vínculos --interpretados la mayoría de las veces en clave ideológica-- de los personajes de *La traición* con el imaginario de los melodramas hollywoodenses que consumen.

Según Lorenzo Alcalá (1992, 59), en las tres primeras novelas de Puig encontramos una “*forma de contar cinematográfica*, por escenas, con flashes retrospectivos, voces en off y diálogos puros”. Este lugar común de la crítica puigiana se sostiene, como todo lugar común, en una evidencia (en este caso, biográfica): Puig, que llegó a la literatura desde el cine, habría aprendido a narrar escribiendo guiones cinematográficos, usando las técnicas propias de ese lenguaje, las mismas que usaría luego para la composición de sus novelas. Sin necesidad de negarlo, este lugar común necesita ser revisado toda vez que se lo toma como punto de partida para afirmar que la singularidad de la literatura de Puig pasa por esas “apropiaciones” y “transposiciones” de las técnicas cinematográficas. Una primera restricción que hay que imponerle a los alcances de esta afirmación consiste en recordar que el uso de una “forma de contar cinematográfica” no sólo no es privativo de Puig, sino que caracteriza a la narrativa contemporánea en general. Como lo señala Antonio Tabucchi (en Gumpert 1996, 87), la elipsis y el montaje forman parte de lo principal que el cine les enseñó “a todos los narradores de fines del siglo XX”. Por lo demás, esos procedimientos que encontramos

en las novelas de Puig y que remiten a las técnicas cinematográficas (la estructura secuencial, el montaje paralelo, el uso del *flashback*) ya eran, en el momento de la escritura de *La traición de Rita Hayworth* y de *Boquitas pintadas*, procedimientos literarios convencionales, identificados con la tradición de la literatura de vanguardia, que Puig pudo haber aprendido, por ejemplo, leyendo a Faulkner, uno de sus autores favoritos en la adolescencia⁴⁰. A mediados de los '60, la "forma de contar cinematográfica" es una forma literaria convencional; su uso no puede, por sí mismo, decidir el carácter singular de ninguna obra.

Una segunda restricción que hay que imponer a la afirmación del carácter fundamental de las analogías entre procedimientos literarios y técnicas cinematográficas en Puig pasa por el reconocimiento de una diferencia que en la formulación de esas analogías se borra. Nos referimos a la heterogeneidad radical que existe entre imágenes y palabras. Como lo sostiene Deleuze (1987, 89), entre "lo enunciable" y "lo visible" existe una diferencia de naturaleza que vuelve a cada orden irreductible al otro. Es esa irreductibilidad de las palabras a las imágenes, esa irreductibilidad que está en el corazón de las experiencias literarias, lo que se pierde cuando se propone la equivalencia entre los procedimientos de una novela y las técnicas de una película. Por eso suele ocurrir que, bajo el influjo imperceptible de esa pérdida, los críticos que reconocen en la escritura de Puig formas análogas a las del relato cinematográfico terminen desconociendo la singularidad de esa escritura y malinterpretando algunos de sus efectos.

Para Campos (1985, 34), "la estructura de *La traición de Rita Hayworth* se funda en una sucesión cronológica de monólogos interiores, diálogos, diarios de vida,

⁴⁰ Cfr. las declaraciones de Puig en García-Ramos (Comp.) (1990, 39) y Sosnowski (1973, 75).

composiciones escolares y anónimos. (...) En la medida en que la mayoría de estos textos son miméticos, directas transcripciones de actos de habla, funcionan como close-ups mentales que, como su equivalente filmico, sirven para mostrar lo más íntimo de cada personaje y se constituyen en ‘dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances... the hidden little life’⁴¹. La equivalencia entre cada capítulo de la novela, en el que se narra la voz de un personaje, y un primer-plano cinematográfico le impone a Campos una reducción: la de la experiencia narrativa a un simple acto de transcripción. Como la relación de la imagen cinematográfica con su referente es analógica, los supuestos primeros-planes narrativos que usa Puig en la composición de cada capítulo no pueden, en consecuencia, más que reducirse al cumplimiento de una función mimética: la reproducción a gran escala. Limitándose a seguir el juego de la reproducción, Campos se priva de leer los efectos más interesantes que producen los procedimientos narrativos de Puig⁴²: la forma en que esos procedimientos permiten experimentar las tensiones que recorren cada voz y que la vuelven, a un tiempo, singular y múltiple, esas tensiones entre lo común y lo extraño, entre lo propio y lo ajeno, que exceden el paradigma de la autenticidad profunda y la apariencia superficial.

Semejante a lo que ocurre cuando se lee *Boquitas pintadas* desde las convenciones del folletín, la identificación de los procedimientos de *La traición de Rita Hayworth* con las técnicas cinematográficas sólo permite reconocer lo que ya era evidente (que la discontinuidad y el montaje son, para la escritura de Puig, principios compositivos), o bien desconocer lo esencial. Por el contrario, la otra relación a la que

⁴¹ La cita en inglés remite a Béla Baláz: “The Close-Up”, en Gerald Mast y Marshall Cohen (Ed.): *Film Theory and Criticism*, London-New York, Oxford University Press, 1976; págs. 186-187.

⁴² A esos efectos, que tienen que ver con las políticas del lugar común y con el funcionamiento de la conversación como máquina de poder, dedicamos este capítulo y el siguiente de nuestro trabajo.

hacíamos referencia al comenzar este parágrafo, la de los personajes de la novela con el imaginario cinematográfico, se nos presenta como un campo de problemas críticos singularmente rico en tanto por él pasan algunas de las más importantes búsquedas narrativas de Puig.

¿Cómo afectan a las voces narradas en *La traición de Rita Hayworth* los relatos cinematográficos que consumen habitualmente? Teniendo en cuenta que sus películas preferidas pertenecen por lo común a alguna variedad del género melodramático, definido fundamentalmente por su falta de realismo y su maniqueísmo, ¿qué se dice cuando se afirma que el consumo cinematográfico es uno de los procesos a través de los cuales se modela la subjetividad de estas voces triviales? ¿Qué modos de enunciación individualizan a los personajes de *La traición de Rita Hayworth*, qué estrategias de interlocución los definen (los hacen hablar y callar de cierto modo) en tanto consumidores de melodramas filmicos? Para responder a estas preguntas, no vamos a intentar un recorrido por los distintos modos en que cada una de las voces se adhiere al mundo glamoroso y sentimental de las películas. Preferimos, en cambio, centrar nuestra lectura en los modos que corresponden a Toto, no porque los consideremos representativos de los de los otros personajes, ni sólo porque se trate de los modos que identifican al protagonista de la novela, sino porque en las experiencias de Toto con el imaginario cinematográfico ocurren ciertos acontecimientos singulares, de una intensidad tal como para permitirnos definir, a partir de ellos, una nueva perspectiva acerca del tópico que abordamos (una perspectiva capaz de transformar ese tópico en un problema todavía no formulado).

Si acordamos en que *La traición de Rita Hayworth* es una novela de aprendizaje en la que se cuentan los procesos que llevaron a Toto a convertirse en una determinada

subjetividad social y cultural, identificable por su ideología, sus elecciones sexuales y sus gustos estéticos, podemos acordar también en que --como lo han señalado algunos críticos-- la afición de Toto al cine es uno de los aspectos de ese aprendizaje múltiple. Así lo entiende Ricardo Piglia, autor de un ensayo que ya es un clásico dentro de la bibliografía sobre Puig en el que encontramos formulada una primera versión de lo que ocurre en el encuentro de Toto con el imaginario cinematográfico.

Para Piglia (1974), *La traición de Rita Hayworth* es el relato de una “fuga”, de una “evasión” (353): la de Toto, que “vive la condena de tener un cuerpo, es decir, un sexo, una sexualidad, un cuerpo para los otros” (351). Según esta interpretación, en la novela se cuentan las motivaciones y las peripecias del “salto” (353) a lo imaginario a través del cual Toto intenta desprenderse, o simplemente desentenderse, de ese cuerpo y esa sexualidad que, desde su infancia, vive como impuestos. Como la fuga a lo imaginario supone un repliegue de la conciencia sobre sí misma fundado en el desconocimiento o el olvido de su propia realidad, la tentativa de Toto por “resolver” de esta forma sus conflictos existenciales no hace más que representar la forma en que su clase, la clase media, resuelve los conflictos sociales que la determinan. “Lo que se narra, en última instancia, [en *La traición de Rita Hayworth*] es --según Piglia-- el vértigo de pertenecer a la clase media. Los riesgos de vivir en una clase sin apoyo en la estructura real, el vacío de asumir una condición social fundada en lo que se aparenta” (356).

Entendido como una tentativa de evasión de la realidad, el salto a lo imaginario implica dos momentos sucesivos y complementarios: ascensión y caída. “*Ascensión*, espiritualización, búsqueda de [un] Otro en el que refugiarse. *Caída* en la sexualidad, reencuentro de su cuerpo en el cuerpo de los otros” (354-5). Toto quiere vivir en lo

imaginario, sin tensiones ni conflictos, es decir, quiere vivir en una ilusión, por eso su caída es tan estrepitosa como inevitable. La realidad rechazada termina siempre por re-imponerse. En este sentido, a la vez que el relato de una evasión, *La traición de Rita Hayworth* es, para Piglia, el relato de una toma de conciencia: del cuerpo, de la familia, de la clase de Toto.

Es en relación con el primer momento de la fuga, el de la ascensión, que Piglia articula la fascinación de Toto por el cine⁴³. En el cine Toto realiza, imaginariamente, su deseo de vivir en un mundo imaginario, un mundo sin riesgos, brillante, sublime y feliz. En el cine, afirma Piglia --y se trata de una afirmación que es necesario discutir⁴⁴-- “el cuerpo se borra, no puede ser visto por nadie, ni siquiera (y sobre todo) por sí mismo. Instalado en esa espiritualidad, es fácil vivirse como un ‘alma’” (360). Para Toto las películas dejan de ser un mero objeto de consumo para convertirse en objetos de culto, y el cine deja de ser nada más que un pasatiempo para convertirse en un ritual, cuando descubre en las imágenes proyectadas sobre la pantalla una vía para evadirse del mundo de la pequeño-burguesía pueblerina, para desentenderse de su realidad y poder creerse sólo un espíritu contemplativo.

Hasta aquí la versión de Piglia sobre el sentido y el valor político del encuentro de Toto con el imaginario cinematográfico. Pero podemos proponer, como ya anunciamos, otra versión de lo que ocurre en ese encuentro de una subjetividad acosada

⁴³ En este sentido, podemos reconocer un antecedente de su interpretación en las opiniones de Davis Viñas (1969) sobre el “apartamiento” de la realidad concreta, histórica, que caracteriza a *La traición de Rita Hayworth*. Este rechazo de lo concreto se manifiesta, según Viñas, en la “elusión del cuerpo” que produce la fascinación por las imágenes cinematográficas. En el encierro y la penumbra del cine, allí donde el cuerpo se vuelve “un soporte indiferente”, “en esa suerte de mirada pura que asiste a la consumición sin riesgo”, se cumple, según Viñas, el apartamiento de lo real. Para un desarrollo de las líneas de argumentación propuestas por Piglia a propósito de la fuga de Toto a lo imaginario, ver Campos (1985).

⁴⁴ Porque, ¿hasta qué punto se puede afirmar que el cuerpo del espectador de cine se borra? ¿Acaso no se ve una película con todo el cuerpo? ¿No es el del espectador un cuerpo que se excita o se contrae, que reposa o se inquieta según lo que él ve?

por mandatos sociales (los que pretenden orientar sus aprendizajes) y un universo de puras imágenes. Otra versión que entraña una forma diferente de pensar los efectos políticos de ese encuentro. Ya no se trata de explicar la constitución de esa subjetividad desde el punto de vista de la dialéctica entre conocimiento y desconocimiento de la realidad, es decir, como algo que se decide exclusivamente en el campo de la conciencia⁴⁵, sino de pensarla en términos de efectuación y contra-efectuación de voluntades de poder (las voluntades que animan las políticas de los lugares comunes) que se ejercen sobre los cuerpos. ¿Qué fuerzas de sujeción e individuación padece Toto por su adhesión al imaginario de los melodramas filmicos?, pero también, ¿qué formas de resistencia, de afirmación de su singularidad, ejerce su cuerpo fascinado por el cine?

Para intentar responder estas preguntas hay que volver a considerar los aprendizajes de Toto, los que corresponden a los hábitos morales impuestos tanto como los que pasan por ciertos acontecimientos anómalos⁴⁶, pero esta vez refiriéndolos de acuerdo a los lugares (comunes) que Toto llegó o no a ocupar, es decir, a sus modos de posicionarse, de hacerse visible y enunciable para los Otros.

Por lo que dice y escribe, y por lo que los demás dicen y escriben de él, sabemos que, en el trayecto que va desde su infancia a su adolescencia, Toto aprendió a adoptar, ocasionalmente, una posición marginal, la del *tramposo*: aprendió a esconderse para poder satisfacer ciertos gustos prohibidos (“Toto --cuenta Teté-- se esconde para jugar a pintar las caras y los vestiditos de las artistas” (Puig 1974a, 116). Con mayor constancia, aprendió también la forma de hacerse reconocer como un *inútil* y un *afeminado*: no aprendiendo ciertos hábitos y habilidades propios de sus pares, los varones (andar en

⁴⁵ Para Piglia, *La traición de Rita Hayworth* es una “novela de pura interioridad, sin cuerpos puestos en relación, [en la que] no hay otra cosa que conciencias” (360).

bicicleta, nadar con la cabeza debajo del agua, decir malas palabras, boxear). Aprendió a convertirse en una presencia *ambigua*, tensionada por impulsos contradictorios: la búsqueda de reserva y el deseo de una visibilidad excesiva. A la vez que aprendió a callarse, a guardar silencio⁴⁷ (es decir, a sustraerse de ciertas conversaciones, de los peligros que implica hablar, entre Otros, de ciertas cosas), Toto aprendió a actuar como un “artista”, a “hacer teatro” (204), a exponerse no sólo al rechazo, sino también a la agresión de los Otros. *Raro*, por demasiado discreto, e *insoportable*, por excesivamente visible, a fuerza de ambigüedad Toto aprendió a no manifestarse donde se lo espera, a no ocupar los lugares previstos y, simultáneamente, a entrometerse donde no corresponde, donde nadie lo llama: fuera de su lugar, “siempre entre los grandes” (239) o “todo el día metido entre las chicas” (Idem).

En principio, la pasión de Toto por el cine es otro de los atributos que lo identifican dentro de su comunidad como un marginal o un excéntrico. Toto no es un consumidor de cine como los otros, no es un simple “aficionado”, como lo son Mabel en *Boquitas pintadas* o Choli en *La traición de Rita Hayworth*. Según el diagnóstico familiar, riguroso e implacable, Toto heredó de su madre “la locura del cine”, “la manía del cine” (10). Su vínculo con las películas (que ve, cuenta y copia) es tan excesivo para la moral familiar que ésta sólo puede aprehenderlo en términos patológicos. Por otra parte, esa manía por los relatos cinematográficos se asocia inmediatamente con la extravagancia y el afeminamiento que lo identifican (como un sujeto inquietante) para los Otros. Con frecuencia, Toto “actúa como si estuviese en una película” (154), en una

⁴⁶ Sobre la diferencia, a la que ya hemos aludido en este capítulo, entre los aprendizajes que corresponden a las “generalidades habituales de la vida moral” y los aprendizajes singulares, ver Deleuze (1988, 73).

⁴⁷ Cuando era más chico, recuerda Héctor, Toto “largaba cualquier cosa, lo primero que le venía a la cabeza” (185), “pero ahora la va de zorro y no dice nada... ¿quién sabe lo que piensa?” (183).

de sus películas favoritas, que son, por lo general, películas de mujeres, “women’s films”⁴⁸.

La fascinación de Toto por el cine es, como cualquiera de sus hábitos, una ocasión para que las políticas del lugar común se efectúen, para que los estereotipos (“maricón”, “raro”) inmovilicen su cuerpo bajo el peso de la nominación-evaluación. Al mismo tiempo, porque señala la presencia de lo extraño (de la “manía”, de la “locura”) en lo común, esa atracción excesiva suscita desplazamientos imperceptibles, pequeñas sustracciones. Los estereotipos que la nombran y le atribuyen un valor social envuelven y conservan un enigma: por qué Toto es (tan raro) como es. La presencia de este enigma, que los estereotipos referidos a su excentricidad deniegan (niegan a la vez que exhiben), pone a Toto en un estado de tensión continua, entre la captura y el desprendimiento. De esa tensión, que en el juego de las identificaciones sociales nunca se resuelve, Toto sale cuando descubre nuevas posibilidades de goce en el imaginario cinematográfico a través de una nueva experiencia que lo tiene como punto de partida: la escritura.

Para Panesi (1985, 124), *La traición de Rita Hayworth* es un relato de aprendizaje en el que se “muestra a través de qué peripecias, malentendidos y circunstancias previas alguien se hace escritor”. Esta lectura se sostiene en un análisis de la forma en que aparecen representados en la novela una serie de tópicos que caracterizan la escritura literaria en general y a la de Puig en particular⁴⁹. Toto, que en la primera parte de *La traición* prolongaba el ritual de las películas contándoselas a su madre, a la sirvienta o a algún interlocutor ocasional y copiando sus momentos culminantes en cartoncitos, en la segunda parte se inicia en otro ritual, el de la literatura,

⁴⁸ Para una caracterización de este tipo de películas, ver Campos (1985, 124 y ss.).

contando por escrito el argumento de la película que más le gustó (nos referimos, desde luego, al capítulo XIII de la novela: “Concurso anual de composiciones literarias. *Tema libre*: ‘La película que más me gustó’. José L. Casals, 2do. Año Nacional, Div. B”).

¿Cómo no acordar con las lecturas que afirman que en este capítulo la novela se autorrepresenta? ¿No es *La traición*, lo mismo que la composición de Toto, el producto de un determinado uso de géneros discursivos convencionales y una narración que se construye tomando como material el universo de los melodramas hollywoodenses⁵⁰?

¿No son la reproducción y la traducción de un lenguaje a otro los procedimientos constructivos tanto de la composición como de la novela? Lo mismo que con Puig y *La traición* en el contexto de la institución Literatura, ¿no se define en la novela, a través de la escritura de la composición, una nueva identidad institucional para Toto, no adquiere un nuevo nombre (un nombre de autor): José L. Casals? Todas estas correspondencias prueban la verosimilitud de una interpretación en clave autorrepresentativa de *La traición de Rita Hayworth* como novela de aprendizaje literario. Una interpretación de la que la nuestra, sin oponérsele, necesariamente difiere porque lo que nos interesa no es reconocer en el término del aprendizaje de Toto una nueva identificación con valores establecidos (los que individualizan culturalmente la función escritor), sino apreciar cómo Toto *deviene* escritor, es decir, cómo aprende a fugarse en la escritura. Además de reconocer que lo que hace Toto es semejante a lo que hace un escritor profesional (usar una lengua culta con pretensiones estéticas en el interior de una institución cultural que sanciona ese uso como valioso), nos interesa

⁴⁹ La dialéctica entre ocultamiento y revelación; los vínculos entre oralidad y escritura, entre ficción y verdad; la escritura como acto transgresor; la copia como estrategia compositiva.

⁵⁰ Para una lectura de la composición de Toto desde el punto de vista de los géneros discursivos, ver Kozak (1990, 20). Para un análisis exhaustivo de las referencias cinematográficas en la composición, ver Campos (1985, 92 y ss.).

afirmar la presencia en su ejercicio escolar de una voluntad de escritura que atraviesa el juego de las identificaciones y abre en su interior una *línea de fuga*⁵¹.

Desde esta perspectiva, la unidad del aprendizaje de Toto no se comprende en los términos de un desarrollo. Sólo se deja captar según la lógica de la repetición, es decir, de la insistencia de una diferencia. Como veremos en lo que sigue, Toto deviene escritor por la repetición de una experiencia infantil: la fascinación por el cine, por la repetición de algo de esa experiencia imperceptible e impersonal (es decir, inmediatamente irreductible a cualquier codificación). Son las fuerzas intransitivas de la fascinación las que suscitan un devenir que recorre y descompone el imaginario cinematográfico, que lo desplaza de su lugar de realidad sustitutiva, ilusoria e inconsistente, fundada en el desconocimiento, para transformarlo en un medio de experimentación de otra realidad: la realidad de lo imaginario.

Desde que lo oímos por primera vez, a los seis años, Toto liga su “manía por el cine” con otra no menos desconcertante: la manía de *contar* las películas que vio, pero inventándoles tramas inexistentes que resultan de la mezcla y de las proyecciones de su subjetividad. Toto miente cuanto le cuenta a Felisa una “cinta de bailes” que dice haber visto pero que es en realidad una “creación propia”, un producto de su imaginación hecho con fragmentos de una película de Fred Astaire y Ginger Rogers y con otros de una película “de dibujos animados” (Puig 1974a, 38). En la escena inventada por Toto para ¿entretener?, ¿seducir?, ¿engañar? a su sirvienta, mientras la pareja baila, los acompañan unos pajaritos que al compás de la música levantan la cola del vestido de ella y del frac de él. Entre los pajaritos hay uno, “que es el más bueno de todos”, que corta de un árbol una hermosa flor y se la regala a “la Ginger”. Este pajarito reaparece

⁵¹ Sobre el *devenir* (*devenir-escritor*, en este caso) como apertura, dentro de un territorio, de una *línea*

después en otro relato-invencción de películas de Toto, viviendo feliz en las nubes junto a Ginger Rogers (49), como una inequívoca proyección de su deseo de vivir en un idilio con su madre, sin la amenaza de la presencia paterna⁵².

Entre este primer relato de Toto y el que escribe ocho años después en su composición escolar se pueden reconocer una serie de repeticiones. En los dos, el material a partir del cual se cuenta proviene fundamentalmente de géneros cinematográficos populares, identificables por su irrealismo y su tendencia a la estilización⁵³. En los dos se cuenta mezclando (géneros o subgéneros cinematográficos, pero también registros discursivos que remiten a otras codificaciones, como por ejemplo, las del discurso escolar). En los dos, la reproducción cede a la invención cuando Toto proyecta en la trama sus propios conflictos familiares o sexuales⁵⁴. En los dos, se presupone un interlocutor al que hay que mantener interesado para que la trama resulte efectiva. Pero más decisiva que la de estas determinaciones retóricas, porque se trata de lo que las pone en movimiento, es la repetición entre uno y otro relato del acontecimiento de una fascinación doble ligada a la manifestación de una voluntad intransitiva. En el cuento que le hace a Felisa y en la composición que escribe para ganar un concurso, Toto actúa bajo el influjo de la atracción que ejercen sobre él ciertas imágenes cinematográficas, esas imágenes que en otros no despiertan más que agrado y de las que él no puede dejar de hablar, y, simultáneamente, bajo el influjo del deseo de

de fuga, es decir, de una *línea de desterritorialización*, ver Deleuze-Guattari (1988, en particular el capítulo 10) y Deleuze-Parnet (1980, en particular el capítulo segundo).

⁵² Para un análisis detallado de la construcción de este relato y una interpretación de su eficacia en términos de proyección de deseos, ver Campos (1985, 50-52).

⁵³ La película que Toto "reproduce" en su composición es *El gran vals* de Julien Duvivier, "una superproducción que conjuga todos los elementos del imaginario filmico que [lo] fascinan; un espléndido artefacto de romance e ilusión en el que confluyen el melodrama, la biografía, el romance histórico y la comedia musical" (Campos 1985, 93).

⁵⁴ La identificación de Toto con Johann, el héroe romántico de su película favorita, en la que se manifiestan el rechazo por su cuerpo y la espiritualización de su sexualidad, ya fue suficientemente estudiada por la crítica como para que resulte necesario volver aquí sobre ella.

contar, de un deseo inexplicable, que desborda cualquier necesidad intersubjetiva, de inventar proyectándose secretamente en la historia narrada. En el terreno de la moral, en el que se establecen los vínculos sociales, la invención gratuita es identificada y sancionada por el propio Toto y por los otros como mentira⁵⁵, una mentira sin consecuencias, desinteresada, que no quiere persuadir sobre nada pero que resulta, por eso mismo, inquietante⁵⁶. Sólo cuando las exigencias morales se suspenden, cuando se despliega en un sentido extra-moral, es decir, sin un sentido definido, la invención para nada manifiesta toda su potencia de incertidumbre, de fuga.

En la composición en la que Toto cuenta *El gran vals*, interpolando, entre los clichés románticos, digresiones explicativas que remiten al saber anatómico que aprendió en el colegio⁵⁷ e interrogaciones que desvían el relato hacia la confesión de su ignorancia en materia sexual⁵⁸; en ese ejercicio escolar plagado de anomalías retóricas, ocurre algo que sólo puede ocurrir en la escritura cuando su instrumentalidad es desbordada por un devenir literario. Toto concluye su composición con el relato de la última escena de la película: mientras el pueblo de Viena, reunido en la plaza mayor de la ciudad, con sus pañuelos al viento, le rinde homenaje coreando uno de sus valsés más famosos, Johann ve proyectado sobre el cielo, por encima de la multitud, el rostro de Carla, la amada de su juventud. En este momento apoteótico (de la película y de la composición), Toto le imprime al relato un desvío leve pero fundamental, un desvío que conmueve los

⁵⁵ “Y la Felisa ‘contame la cinta de bailes’ y le dije mentiras...” “La Felisa se cree todo y es mentira...” (Puig 1974a, 38).

⁵⁶ “¿Qué necesidad hay de mentir de modo semejante?”. La pregunta se la hace Herminia, para manifestar su desconcierto y su fastidio por las transformaciones a las que Toto sometió a “El loco” de Chejov (Puig 1974a, 299).

⁵⁷ “...¿y Johann tendrá que besarla como la besaba Hagenbruhl?, tomarla con mucha fuerza de los hombros diminutos, hundiéndole los dedos en la carne y así dejando huellas moradas en la carne blanca, lo que significa que ese estrujar ha dañado su piel por dentro, ha provocado lastimaduras por debajo de la epidermis y el color morado viene de que se producen roturas de venas y arterias y equivalen a pequeñas hemorragias internas.” (272)

fundamentos de su trabajo de reproducción. Toto inventa un estado de conmoción en Johann, proyectando en el espíritu del personaje una inquietud que probablemente experimentó él mismo como espectador de la película: la que proviene de la imposibilidad de nombrar el color de la imagen transparente de Carla sobre el cielo.

“...sobre el cielo de Viena, su figura ahora se refleja transparente, y Johann se afana pensando de qué color es esa sublime visión, y no lo puede distinguir, y se empieza a angustiar, ¿cuáles eran los siete colores del prisma?, violeta, azul, rojo, amarillo, verde... no, ninguno de ellos, este es un color que no existe sobre la tierra, es un color mucho más hermoso, pero tanto afanarse y ¿cómo puede hacer este anciano para encontrar un nombre a un color que no existe? no existe sobre la tierra.” (Puig 1974a, 284)

En este momento en el que interrumpe el desarrollo apoteótico del relato, en el que se olvida de los efectos estético-sentimentales que desea provocar en el lector, Toto descubre, por querer atravesarlo, un límite para su ejercicio de reproducción. Reproduciendo por escrito las imágenes de una película, en la falta de un nombre para el color de una visión, Toto descubre la distancia radical entre imágenes y escritura. Johann (el espectador) no puede nombrar eso que se le impone con total nitidez. Esta invención, gratuita como todas las otras, absolutamente excedentaria desde el punto de vista de la moral de la composición escolar, constituye un acontecimiento literario a partir del cual se traza una *línea de fuga* por la que se desterritorializan, a un mismo tiempo, Toto como reproductor, el imaginario cinematográfico reproducido y la escritura como instrumento de reproducción.

“La línea de fuga es una desterritorialización” (Deleuze-Parnet 1980, 45). La línea de fuga no tiene territorio propio, no se asienta sobre nada, no es más que un efecto de vacilación, de pérdida de fundamentos que se produce en un territorio determinado. La línea de fuga que recorre el episodio de la falta del nombre pone fuera

⁵⁸ “¿Pero cómo es posible que Carla haya accedido a tal cosa [a dejarse tomar por Hagenbruhl]? Se me ocurre que hay algo que me escapa al entendimiento, algún secreto infausto...” (272).

de sí la retórica de la composición escolar, la excede desde su interior sometiéndola a una prueba para la que no está preparada: la de la búsqueda imposible de una palabra justa (ni conveniente, ni aceptable: justa). Simultáneo a este devenir-literatura de la composición, ocurre el devenir-escritor del alumno (aplicado y talentoso) Toto, su más potente devenir-extraño. “En una línea de fuga siempre hay traición” (Idem, 49). Por ese acto de escritura para nada (para nada más que para experimentar el encuentro sin reunión de las palabras y las imágenes), por ese acto irreconocible e in-calificable para los interlocutores previsto (la profesora de lengua, ¿quién más?), Toto deviene imperceptible e impersonalmente un extraño: un extranjero en “su” lengua, en la lengua de su profesora, la que lo individualiza (como un alumno capaz de redactar en forma sobresaliente) dentro de un marco institucional preciso. Dejándose llevar, fuera de sí, por la pasión y la angustia de la búsqueda de un nombre, Toto traiciona su identidad escolar traicionando las expectativas institucionales que la definen. Lo que hace es más (y menos) de lo que se le pide: realiza una experiencia literaria, algo de lo que la institución escolar nada sabe ni tiene por qué saber, fracasando en lo que esa institución premia: el uso convencional de la lengua. Toto deviene escritor porque se inventa un *estilo* (un *tono* en la escritura): una micropolítica literaria de suspensión de las políticas de los lugares comunes escolares.

Finalmente, en el acto discreto y apasionado de Toto, el encuentro con el imaginario cinematográfico, que desde el punto de vista de la conciencia vale como una instancia de desconocimiento y alienación, se transforma en la ocasión de una huida a través de imágenes innombrables. El desencuentro en la escritura de Toto entre su fascinación de espectador, conmovido por la nitidez inexpressable de un rostro traslúcido, y su pasión literaria por un nombre, transforma, puntual e instantáneamente, una

convencional película “de evasión” en un camino de salida (de sí mismo, del territorio de los Otros).

Capítulo 6

LA CONVERSACION INFINITA¹

¹ Con excepción del último párrafo, "Entre mujeres solas II", este capítulo es una reescritura del ensayo "La conversación infinita" (en Giordano 1992).

I. Ser en conversación

La literatura de Puig, el universo de representaciones y devenires que llamamos la literatura de Puig, recomienza cada vez con el encuentro, en la escritura, de una voz trivial y una escucha fascinada por las tensiones que la recorren (tensiones entre lo general y lo individual, entre lo común y lo extraño). Ni la voz, que habla en la lengua de los estereotipos pero también según el lenguaje de la ficción², ni los procedimientos narrativos en los que se realiza la escucha, preexisten al encuentro, a ese encuentro que sólo la literatura de Puig hace posible como el emplazamiento de un punto de vista singular que transforma lo convencional en desconocido. A la vez que inventa nuevos sentidos para el concepto de narración (lo que hemos llamado *narración de voces*), Puig descubre nuevas experiencias y nuevos afectos implicados en el acto de hablar y callar entre lugares abrumadoramente comunes.

De acuerdo con las condiciones de manifestación (de escucha) que le determina la escritura de Puig, cada voz narrada, cualquiera sea el género discursivo en el que se realiza (diálogo o monólogo, cuaderno de pensamientos o carta, diario íntimo o composición escolar), se presentiza *en conversación*. Sin que ellos lo adviertan por lo general, quienes hablan o escriben en las novelas de Puig participan de un vínculo en el que otro, un otro cierto o desconocido, obvio o secreto, ya está de algún modo presente.

Volvamos al capítulo III de *La traición de Rita Hayworth*. Mientras sus padres duermen la siesta, Toto habla a solas y en silencio: recuerda algunos incidentes de su vida que la memoria conserva asociados con sentimientos de incomodidad y vergüenza, algunos

² Cfr. la nota 24 del Capítulo 1 de este trabajo.

episodios que exhiben, ante la mirada omnipresente y despiadada de los Otros,¹ sus vergonzosas imposibilidades (su imposibilidad, por ejemplo, de ir solo a un baño público). Esos recuerdos se enlazan con los de algunas secuencias de sus películas preferidas para transformarse luego en historias fantásticas, que intentan desplazar la realidad de lo que efectivamente ocurrió, gracias a un montaje imaginario que trama lo vulgar y lo siniestro de la infancia con lo maravilloso (pero también lo siniestro) del cuento infantil. Si Felisa --imagina Toto-- viniese a darle otra cachetada, como la que le dio cuando él dijo, sin entender qué decía, "cara de cojía", él saldría volando, y después se convertiría en un pescadito y se metería en una pecera, y después... su madre lo buscaría para ir al cine, y no podría encontrarlo y aunque él gritase desde dentro de la pecera no lo oiría... (Cfr. Puig 1974a, 46-47). Este montaje de recuerdos y fantasías al que se entrega Toto sin saber dónde lo llevará, se sostiene en la reproducción y la invención de diálogos con su "mami" y su "papi", con la niñera, Felisa, y con sus "amiguitos", la Pocha y "el chico de enfrente". Toto recuerda e inventa lo que ellos le dicen, lo que se dicen entre sí y lo que él les responde. Por otra parte (esa otra parte que es el universo desconocido hacia el que la narración nos atrae), la serie de diálogos reales e inventados se sostiene, o mejor, se mueve en el interior de una experiencia imaginaria: la conversación.

Ya en la primera frase de su "monólogo", Toto invoca a su "mami"; orienta sus palabras hacia un interlocutor, convoca la presencia imaginaria de alguien que lo escucha e identifica ese alguien con su madre. De inmediato, en la frase siguiente, la invocación adopta el modo de la interrogación ("¡mami! ¿por qué no viniste? con papi" (31)) y, fundamentalmente, del reproche porque Toto conoce la respuesta: su mami no pudo acompañar/los al Beneficio de la Escuela 3, no puedo acompañar/lo al baño cuando hizo falta, porque estaba de turno en la Farmacia. Desde este comienzo y hasta el final del

capítulo, en el que la conversación se interrumpe precisamente con el anuncio de un diálogo en el que espera poder encontrar palabras que lo tranquilicen ³, Toto le habla a su madre para que ella lo asista, para que responda a lo que lo inquieta --otras voces que llegan desde otros lugares-- y, sobre todo, para que responda por él frente a las acusaciones que Otro, desde Otro lugar, le dirige. (Si el *diálogo* se establece entre dos, la *conversación* supone al menos tres⁴.) La identidad de ese tercero no tiene aquí nada de enigmático, aunque tal vez sí de desconocido: Toto invoca a su "mami" para que responda a su "papi", para que responda por él ante ese Otro que ya ha hablado, parece que desde siempre, y que lo ha hecho para denunciar su falta de valor. "Pero yo no soy un pescadito malo --dice Toto, en medio de la más fantástica y más familiar de las historias que inventa--, yo soy un pescadito bueno y..." (47). Así responde a lo que su padre le dice, a lo que él escucha que su padre le dice, eso que su padre no le deja de decir, que él no puede dejar de escuchar, ni siquiera cuando está a solas, que a veces se corporiza en una frase ("sos desobediente y caprichoso, y lo peor es que veo que no querés a nadie!" (45)), pero que por lo general lo golpea en el más tenso de los silencios. ¿No es cierto, mamá, que lo que dice papá no es cierto? ¿No es cierto que soy bueno? En este punto en el que la narración del monólogo la hace audible, la voz de Toto pide y responde, responde a lo que escucha pidiendo respuesta. En la quietud y el silencio de la siesta, mientras los mayores duermen, la *conversación familiar*, la que decide el sentido de sus diálogos en familia, se apropia de la voz de Toto para

³ "...se lo voy a jurar a mamá" (50) --que en el cielo, que es el destino de los "buenos", "no hay pájaros negros grandes como gatos con pico de gancho..."

⁴ Las resonancias psicoanalíticas de estas formulación son indiscutibles. Si bien no hacemos referencia durante el desarrollo de este trabajo a ningún texto psicoanalítico en particular (por eso hablamos de "resonancias", es decir, de remisiones indirectas), en el horizonte de nuestras elaboraciones sobre la experiencia de la conversación en las novelas de Puig se perfilan varios tópicos del discurso lacaniano. En particular, cuando distinguimos el *otro* (intersubjetivo) del *Otro* (transubjetivo), resuenan en nuestros argumentos las teorizaciones de Lacan sobre la "inmixción" de los sujetos. Cfr., sobre este tópico, Ritvo 1983, 58.

obligarlo a decir, a mostrar su juego en el interior de un juego en el que ya no puede estar a solas ni guardar silencio.

En el capítulo V, con una intensidad todavía mayor, porque es más grave la cuestión que la suscita, la narración vuelve a experimentar la voz de Toto tensionada entre la invocación y la réplica: en conversación. Esta vez ya no se trata de responder al mandato de ser un buen niño, ya no alcanza con poder presentarse ante los Otros como bueno para no quedar fuera de lugar. La exigencia es esta vez más imperiosa, más violenta la fuerza con la que se ejerce, porque concierne a la diferencia de los sexos, a la identidad sexual. Lo que está en juego es la posibilidad (y el deseo) de presentarse como un hombre, de que el niño actúe inequívocamente como se supone debe hacerlo un "verdadero hombrecito". Antes de que la cuestión quede planteada explícitamente, a poco de comenzar a "monologar", Toto exhibe los efectos sobre su imaginario infantil del trabajo de los estereotipos que imponen la diferencia sexual: para él hay "padres de nenas" (73), que son afectuosos, adorables, y "padres de nenes", que son nerviosos, temibles; padres como el padre que él *debe* soportar porque le corresponde, y padres como el padre que él *quiere*, que él desea (y con tanta intensidad que lo imagina como el "bueno" de todas las películas) más allá de lo que se supone --si quiere ser identificado como un verdadero hombre-- debe querer. Porque sufre esta inadecuación que lo deja en falta frente a los Otros, para suplirla o al menos disimularla, Toto insiste en afirmar a lo largo del "monólogo" sus valores más reconocidos, confiando vanamente en que la heterogeneidad de los dominios de aplicación (sexualidad/conducta escolar) no incidirá demasiado en la evaluación final: él no se "da vuelta a hacer bochinche" como los otros chicos y mira siempre a la maestra (89); él es el que tiene las mejores notas; él es el que mejor dibuja. Toto se presenta ante los Otros como un "buen alumno", el primero de su clase, pero esa imagen de sí que construye

laboriosamente en respuesta a la sospecha sobre sus faltas no le sirve casi de nada, no le permite descansar de la inquietud que le provoca no poder ocupar el lugar que se le impone: no saber "hacerse hombre".

Siempre dispuesto para el juego mortal de los estereotipos (esa muerte de la singularidad que es el trabajo de los lugares comunes), su padre le recuerda a Toto que "a golpes se hacen los hombres" (83), pero, de acuerdo con la inadecuación que caracteriza el modo de sus réplicas, es precisamente un golpe que le da otro chico lo que sirve para demostrar que Toto no sabe responder como hombre. En lugar de devolver el golpe, se escapa para que no lo vean llorar, y si, como se sabe, como su padre también se lo recuerda, "los hombres no lloran" (86), entonces, según una lógica tan estúpida como implacable, las lágrimas que deberá ocultar son la prueba incontestable de su falta de hombría.

De uno a otro monólogo, Toto aprende que con esa voz que lo señala fuera de lugar, que él escucha como un veredicto porque ya se reconoce culpable, tendrá que vérselas a solas; que si la escucha en los términos que ella impone --y todavía no sabe cómo hacerlo--, no hay testigo que pueda servir a su defensa. Es la voz de la ley en tanto él la escucha como desobediente: desobedecerla es su modo de escucharla (la red se manifiesta en toda su eficacia, inflexible, asfixiante, cuando ya se ha caído en ella). Esa voz es la de su padre, que él recuerda ordenándole no llorar cuando ha llorado, ordenándole responder como un hombre cuando ha escapado como un cobarde. Pero *antes*, porque el mandato que ella pronuncia no proviene originariamente de su padre, porque se trata de un mandato al que su padre también obedece, y *después*, porque la seguirá escuchando cuando ya no haya nada en lo que su padre dice que lo conmueva; desde siempre y hasta que aprenda a ser un extraño --a quedar, a veces, fuera de la ley--, esa voz es la de los Otros, la de todos. Una voz que ya ha decidido el valor de todos los valores, que sólo juzga, y que a él, mientras la

escucha, sólo tiene una cosa para decirle: "pollerudo", "maricón": culpable.

Por eso cuando Toto invoca a su madre ya no es para pedirle que testifique sobre su valor, es decir, para que pruebe su inocencia, sino para implorarle que sea su cómplice. "Mamá... no le cuentes a nadie!", "Mamá... no se lo digas a nadie" (94). Pero esa complicidad reclamada es ahora imposible porque su madre, para él, ya forma parte de los Otros, ella también está en posición de refrendar su falta, de servir a la acusación ("vos no le tengas miedo y pegale una buena trompada' dijo papá ¿y cómo supo? a mamá sola le dije" (79)). Pero además, y es lo decisivo, los Otros no pueden no enterarse de lo que él pretende ocultarles porque él mismo no puede evitar decírselos. A la vez que imagina que le oculta lo ocurrido, que se esconde para que él no lo vea con los ojos llorosos ("yo me meto en casa y me lavo y papá no va a saber que lloré" (95), "y si pasara en este momento papá por acá entorno las puertas de este zaguán" (98)), Toto instituye a su padre en testigo de su cobardía, en Otro capaz de atestiguar su debilidad, su vergüenza: "Y Luisito Castro me dijo que me rompería una pierna que me fuera, papá, ¿pero cómo va a ser tan malo ese chico? papá (...) ¿yo le tenía que pegar antes? ¿me había quebrado la pierna? las agujas, mil agujas clavadas al mismo tiempo son como un martillazo, son como la patada de Luisito Castro, con toda la fuerza largó el pie con el zapato puesto. Y en seguida me acordé que no tenía que llorar, papá, papá, nada de llorar fuerte, lo más despacio que pude" (96).

Según Luis Gusmán (1993), hay en la literatura de Puig una pasión por los detalles que se manifiesta, por un lado, en la "maniática observación de lo cotidiano" y, por otro, en la importancia que da la narración a las mínimas inflexiones del lenguaje de los personajes. Una lectura de los micro-acontecimientos en los que insiste, en las novelas de Puig, la conversación familiar que individualiza a cada voz no hace más que confirmar esta caracterización. El arte narrativo de Puig "reconstruye" --el término es de Gusmán-- la

realidad interlocutiva de cada personaje apasionándose por las pequeñas escenas discursivas en las que éste queda capturado por el juego demoledor de las réplicas. Consideremos un fragmento del segundo monólogo de Toto en *La traición de Rita Hayworth*, fascinante por su poder de condensación. "...¿por qué te dejaste pegar?' papá, '¿por qué se dejó pegar?' mamá, ¿por qué me dejé pegar, mamá?" (98). La voz de Toto se transforma en un lugar de encuentro para los desencuentros familiares, en una cámara de ecos que repite una serie de interpelaciones familiares desencontradas. Lo primero que habla, en la voz del hijo, es la voz del padre ("¿por qué te dejaste pegar?' papá"), interrogando, denunciando, su falta de coraje, es decir, de masculinidad. Inmediatamente habla la madre ("¿por qué se dejó pegar?' mamá"), que interroga también por el sentido de esa falta, pero interpelando a quien se supone sabe de *eso*, al padre, es decir, dando por supuesto que Toto no puede responder por sí mismo, denunciando también, en consecuencia, su falta de masculinidad. Finalmente es el propio Toto el que habla en su voz ("¿por qué me dejé pegar, mamá?"), para repetir la interrogación paterna, pero orientándola hacia quien, por definición, no está en condiciones de responderla, su madre, es decir, dejando el sentido de su acto necesariamente sin respuesta, condenándose a ser identificado por su falta de masculinidad.

Un cruce de enunciados, de interpelaciones en las que interrogar equivale a sancionar (cada "por qué" transmite un "cómo es posible"), individualiza a Toto en falta (de masculinidad), lo identifica como sujeto de vergüenza y desprecio. Esta falta es una ocasión privilegiada para que la familia, entendida como un discurso moral, es decir, como un sistema de posiciones jurídicas⁵, se estructure. Antes de que la escena ocurra efectivamente cuando llegue a su casa, Toto se ve llevado (por fuerzas extrañas que le impiden estar a solas y en silencio) a comparecer imaginariamente ante sus padres para que la familia se

⁵ Que se distribuyen según un paradigma simple: enjuiciadores/enjuiciados.

reúna en torno de la evidencia de una falta de sentido intolerable: por qué él es cómo es, por qué no es como tiene que ser (como quien dice: de dónde salió). Movidó por la incomparable potencia de realidad de lo imaginario, este pequeño acontecimiento discursivo, que es a un mismo tiempo anticipación y recuerdo, repite el acontecimiento de la institucionalización de lo familiar para Toto. En este cruce de enunciados, desde una extrañeza íntima y originaria, lo familiar se deja oír como la efectuación de un discurso interesado en sancionar la diferencia como falta.

Como su padre, inevitable porque "siempre está [en casa]al volver del cine" (95) , la voz de los Otros está para Toto siempre presente: no puede dejar de escucharla en cualquier momento porque nunca puede dejarle de responder. "Voy a hacer fuerza para no pensar más en eso" (86); "no voy a pensar más en eso" (87); "voy a hacer fuerza y pensar en otra cosa" (97). Pero *eso*, el mundo de la sexualidad tal como los Otros se lo imponen, investido de una violencia que lo aterroriza tanto como lo fascina⁶, atrae todas sus fuerzas discursivas, las consume pero también las produce: *eso* de lo que no quiere, ni en silencio, oír hablar es el tema de su conversación. Para poder pensar en "otra cosa", Toto tendría que vivir en otro mundo, habitar otro universo de discurso, pero eso ya no es posible. En verdad, nunca lo fue, porque los límites de "su" mundo ya estaban establecidos, ya le eran impuestos desde antes de nacer (lo que no estaba establecido, lo que los Otros no estaban en condiciones de prever, es cuáles serían sus devenires, sus metamorfosis imperceptibles dentro de ese mundo). Hasta que no deje de reconocerse "culpable" y devenga "traidor" (absolutamente irreconocible), hasta que no encuentre una respuesta que sea a la vez una interpelación, que le permita experimentar la ausencia de fundamento sobre la que la ley se

⁶ Por eso le dan "ganas de oír más" (100) lo que no soporta oír: la incontinencia sexual de Raúl García derramándose en palabras sobre Paqui.

erige, Toto continuará soportando esa conversación en la que siempre se dice lo mismo porque ya está todo dicho, porque no queda nada por decir.

II. La ironía del Otro

"Alicita no juega hoy que está en penitencia, a mí no estoy loco que me van a poner en penitencia. Tengo 10 en dibujo y en Ciencias, y 9 en Aritmética y 9 en Dictado y 10 en Lectura. Y la de Inglés le dijo a mamá que yo aprendía todo lo que me enseñaba" (Puig 1974a, 74). Entre la primera frase y las que siguen disparadas por su aparición, la voz de Toto experimenta un desvío en el que se manifiesta su pertenencia a una conversación. Entre la constatación de una circunstancia que le es ajena y la afirmación enfática de los propios méritos, en ese intervalo casi sin espesor que no dura más de lo que dura la pausa que señala una coma, se nos hace sensible, en su imperceptibilidad, la presencia de un Otro al que Toto dirige sus palabras, al que, respondiendo por sí, responde⁷. A propósito de *otro*, de una circunstancia en la que se exhiben algunas de sus carencias (Alicita no es buena alumna), el *Otro* omnipresente con el que siempre se conversa obliga a hablar de *uno*, a responder a sus sospechas sobre el propio valor marcando la diferencia con el otro, declarándose superior (Toto sí es un alumno como se debe, incluso el mejor). Desde que

⁷ Para formalizar la estructura de la conversación en las novelas de Puig nos apoyamos, fundamentalmente, en la lectura de Bajtin que realizan en *Mil mesetas* (en particular, en el capítulo "Postulados de la lingüística") Deleuze y Guattari. Estos autores parten de la afirmación bajtiniana sobre el carácter de *respuesta* que tienen todos los enunciados. "Todo enunciado --sostiene Bajtin-- debe ser analizado, desde un principio, como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada (...): los refuta, los confirma, los completa; se basa en ellos; los supone conocidos; los toma en cuenta de alguna manera. El enunciado, pues, ocupa una *determinada* posición en la esfera dada de la comunicación discursiva, en un problema; en un asunto, etc. Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con la de otros, por eso cada enunciado está lleno de reacciones-respuestas de toda clase dirigidas hacia otros enunciados de la esfera determinada de la comunicación discursiva" (1982, 281). Intersectando la teoría bajtiniana del *enunciado* con una lectura sumamente aguda de las elaboraciones de Austin (1971) sobre los *actos y fuerzas ilocutorios*, Deleuze y Guattari proponen que todo enunciado debe ser analizado, en principio, como respuesta a una orden, es decir, que todo enunciado es, en principio, manifestación de una voluntad singular de obediencia a una voluntad colectiva de ordenar.

hablan, es decir, desde que conversan (con Otro entre otros), las voces narradas por Puig se encuentran, sin excepción, en medio de una disputa generalizada, de una polémica de todos contra todos en la que el resentimiento es la fuerza dominante y el fracaso, por anticipado, el único destino posible.

"En las paredes blancas es pecado poner adornos --dice la voz de Teté--, 'en el Colegio de Lincoln no pude colgar el juego de abanicos regalo de abuelita, pero en los pies sin permiso mi funda bordada para el ladrillo caliente de la noche al ir a la cama helada. Las otras pupilas con la funda del colegio, de lana marrón, ordinaria, con los pies helados después de rezar arrodilladas contra la cama" (Puig 1974a, 106). Como al pasar, es decir, como quien no deja pasar ninguna ocasión (tan intensa es su inquietud), el recuerdo de una carencia que sufren los otros, los pares, es un recurso apropiado para sostener, ante ese Otro al que permanentemente hay que rendirle cuentas, el propio valor. "Y papi dijo que el Toto tenía mucha memoria --recuerda Teté en otro momento--, más que yo, y no voy a estar jugando con esos papeles y pintando las caras de las artistas que salen en el diario sin color. Pero no aprende a andar en bicicleta" (112). Cuando la supremacía del otro es, en relación con un determinado valor ("tener" memoria), indiscutible y no queda lugar para polemizar en ese terreno, uno, que está en inferioridad de condiciones, debe recordarle al Otro, que es un Juez incesante, la existencia de otros valores (saber andar en bicicleta) con los que el antagonista de turno no puede ser identificado.

Cualquiera sea la circunstancia, porque en toda circunstancia está en juego un valor que les concierne y en torno a él se juegan su prestigio para el Otro, las voces narradas por Puig hablan desde la inquietud. Y porque el Otro ya sancionó la propia falta, hablan desde la humillación y la infelicidad; y porque suponen que los otros lo saben, que llevan inscrita en la frente, como un sello identificatorio, el nombre de esa falta, hablan desde la vergüenza

y el resentimiento. Y como creen que a veces la verdad de un refrán está en su contrario, que se puede encontrar consuelo si el mal es de muchos, puestas ante la Ley, las voces narradas por Puig no sólo responden como culpables, sino también como alcahuetes.

Acaso como en ningún otro lugar, en el último capítulo de *La traición de Rita Hayworth* --la narración de la carta de Berto--, se nos hace presente la estructura doble⁸ (es decir, múltiple) de toda conversación y el fracaso esencial en torno al que toda conversación se estructura. "Aunque sin tener ninguna tuya a la que contestar, me pongo a escribirte..." (315). Aunque el otro permanece mudo, sin dar --como se dice-- señales de vida, respondiendo a un llamado impreciso pero apremiante del Otro, Berto le escribe una carta, establece con él un diálogo por escrito que, por realizarse en el interior de una respuesta al Otro --según sus exigencias--, se convierte antes que nada en un medio de hacerse presente ante él. Hasta que la inadecuación entre los Otros (con los que conversa) y el otro (con el que dialoga) se le vuelva insoslayable y ya no pueda sostener ese acto fallido que es su carta ("¿no esperarás carta mía? ¿no te importa recibir mis noticias? ¿verdad?" (322-23)), Berto se empeña en la construcción de una imagen de sí aceptable, en hacerse presente ante su destinatario como se supone (como él supone que se supone) debe hacerlo, como "un hombre de bien".

De acuerdo con esta suposición sobre lo que los Otros esperan de él, es decir, de acuerdo con lo que los Otros le exigen que sea (la encarnación perfecta de los Otros son, en este caso, sus suegros, que querían "lo mejor" para su hija), Berto se presenta como un

⁸ No se trata aquí del "juego apretado, sutil y feroz" entre la conversación y la subconversación, del que habla Nathalie Sarraute (1967, 95) a propósito de las novelas de Ivy Compton-Burnett. Según lo narra Puig, los movimientos interiores no son menos superficiales que los exteriores; dicho de otro modo: en la literatura de Puig ya no se sostiene la distinción entre lo interior y lo exterior. Las múltiples conversaciones que ocurren en cada conversación no se ordenan en grados de profundidad, sino que se despliegan en una misma dimensión, interfiriéndose, apoyándose o bien distanciándose unas a otras.

buen esposo: protector, confiable, capaz de cumplir con su palabra ("los mejores años no se los voy a hacer pasar con privaciones, y yo le prometí a los padres que le iba a dar todo lo que le hiciera falta" (322)), como un buen padre, que se preocupa por el futuro de su hijo ("cuando el mío empiece el colegio, aunque yo tenga que salir a asaltar a la gente por la calle le voy a dar todo lo que necesite para estudiar, y que tenga su título" (321)), como alguien idóneo, que sabe de lo suyo y que puede, por eso mismo, si la suerte lo acompaña, cumplir con sus deberes de esposo y de padre ("Yo al campo lo conozco y sé cuando se prepara una sequía" (316)). A la vez, para el otro con el que dialoga, su hermano mayor, Berto se presenta como una víctima de su olvido y su abandono. Una larga cadena de reproches, en la que se enlazan lo actual con lo pretérito (le reprocha que ahora no le escriba, que no se acuerde de él, como antes, cuando era un niño, no lo dejó seguir estudiando y le arruinó la vida), lo ata a esa otra imagen de sí, una imagen lastimosa, que lo vuelve más elocuente acaso porque cree en ella con mayor intensidad. Berto le reprocha su indiferencia a quien, por ser esencialmente indiferente, por ser para él la imagen misma de la indiferencia, jamás habrá de escucharlo. Pide algo imposible --que el otro lo reconozca y le responda-- para que vuelva lo de siempre: el abandono, el olvido. Porque no habrá de llegar a su destinatario, porque no tiene destinatario y por eso la escribe, la carta de Berto testimonia la distancia insalvable que clausura, antes de que se inicie, cualquier diálogo con su hermano. La carta "va al tacho de la basura" (323) y la narración se interrumpe definitivamente, se congela en esta imagen de un padre que es, ante todo, un hijo abandonado, pero antes de hacerlo deja que se escuche en ese diálogo fallido la insistencia de los viejos tópicos de la conversación familiar de Berto, los que persisten, a fuerza de infelicidad, en no dejarle decir ni oír nada nuevo.

Como Delia, que repite que una mujer no tiene que "aflojarle a uno que no se va a

casar con ella" (134), que no hay que ser tan estúpida para "dejarse embromar", cuando ella misma, como la sirvienta a la que dirige sus amonestaciones, ya se entregó a un hombre que se casó con otra; como Mita, que repite que "no hay cosa peor que pasar vergüenza" (162) cuando se siente avergonzada por las debilidades de Toto; como Héctor, que repite que "no hay que confiarse nunca en nadie" (188) cuando ya confió en vano en que Mita lo dejaría quedarse en Coronel Vallejos; como todas las otras voces narradas en *La traición de Rita Hayworth*, Berto se hace eco de lo que los Otros ordenan cuando (porque) ya no está en condiciones de poder obedecer. Repite las máximas que transmiten esas órdenes, como si se tratase de verdades irrefutables, al tiempo que exhibe la distancia entre lo que ha devenido su vida y lo que, según esas máximas, debería ser. Se empeña en probar que sigue siendo un "buen partido", lo que sus suegros querían para Mita, lo que él acepta como un valor superior para su condición de "hombre de bien", cuando las dificultades económicas cuestionan seriamente sus posibilidades de seguir identificándose con ese lugar común (a su pesar, debe pedirle a Mita que le entregue cada mes su sueldo íntegro para poder mantener la familia porque él ya no lo puede seguir haciendo solo). Berto sufre, como sufren todas las voces narradas por Puig, una perversa intimación a la impostura: debe simular ser lo que supone que los Otros quieren que sea, es decir, lo que él sabe que los Otros saben que no es. Para responder a esta suposición, Berto escribe sobre sí, intentando persuadir a los Otros de que suponen erróneamente, de que él no está, como se cree, fuera de lugar (fuera del lugar común impuesto como valioso), pero lo hace desde el único lugar en el que él puede conversar con los Otros, porque es el único lugar desde el que él los escucha: precisamente, desde la vergüenza y la infelicidad del que se sabe en falta. Como todas en ese universo de intercambios miserables que es la interlocución social tal como la imagina la literatura de Puig, la voz de Berto se nos aparece capturada por una

conversación infinita que no le da tregua, un juego agotador de réplicas del que no puede sustraerse y que recomienza con cada enunciado, un juego despiadado en el que nadie gana porque todos ya perdieron, que se cumple según una sola ley (en la que se expresa lo que llamamos *la ironía del Otro*): para responder hay que haber respondido.

Como se creen en falta frente a los Otros, y esa creencia es un instrumento de tortura que las obliga a hablar, a confesarse⁹, la voces narradas por Puig sufren una necesidad imperiosa de respuesta, necesitan en todo momento construir una réplica que sea como un lugar sólido en el que poder afirmarse. Pero sucede que cuando comienzan a responder, sin que ellas lo adviertan por lo general, se descubren en la situación paradójica, desesperante, de ya haber respondido. Antes de responder a la acusación, responden suponiendo lo que los Otros suponen (que son culpables), responden al suponer la injuria con la que los Otros los identifican ("cobarde", "perdida", "fracasado", "boludo", "solterona": "infeliz"), al adherirse a esa injuria como a un lugar insoportable desde el que

⁹ Los personajes de Puig sufren una "fiebre de expresión" (Piglia 1974, 361) en la que se manifiesta el trabajo de lo que Deleuze llama "las fuerzas represivas". Para Deleuze (1990, 177), "Les forces de répression n'empêchent pas les gens de s'exprimer, elles les forcent au contraire à s'exprimer. Douceur de n'avoir rien à dire, droit ne n'avoir rien à dire, puisque c'est la condition pour que se forme quelque chose de rare ou de raréfié qui mériterait un peu d'être dit". Esta imposición a expresarse, que bloquea la aparición de lo raro, de lo diferente, cobra en las novelas de Puig un sentido preciso: el que responde a la orden de hablar lo hace para confesarse, para exhibir ante el tribunal de los Otros las faltas por las que se lo identifica o se lo podrá identificar. La misma compulsión a la sanción moral que lleva a Berto a confesarle a su hermano algo que no "quería que nadie se enterara" (Puig 1974a, 320): lo que escuchó a escondidas en el diálogo entre Mita y Adela y su falta de reacción ante lo inaudito de la posición de Mita; esa misma compulsión a ponerse en falta le dicta a Nené la carta que le escribe a la madre de Juan Carlos sobre sus desdichas matrimoniales (en la "Segunda Entrega" de *Boquitas pintadas*), otra carta que leemos antes de que vaya a parar al tacho de la basura, y a Juan Carlos la que le escribe a Nené (en la "Séptima entrega") para contarle la historia de traiciones y robos que sufrió su padre a manos de un hermano, esa historia que siempre le "viene a la mente antes de dormir" y que es la razón mayor de sus resentimientos. Si en sus vidas hay un secreto inconfesable, algo que *se sabe* tienen que ocultar, cuando las captura la conversación con los Otros, las voces narradas por Puig, de uno u otro modo, se confiesan. La adolescente de la que Juan Carlos "se aprovechó" cree que lo más conveniente es guardar silencio sobre lo ocurrido, en especial ante su madre ("si me puedo aguantar sin decirle nada a mamá sería mucho mejor..." (Puig 1974b, 212), "...si Dios me ayuda me voy a quedar callada..." (213)), pero mientras teme no poder aguantarse las ganas de contarlo, lo cuenta imaginariamente en su "monólogo interior", y precisamente a su madre ("¿entendés, mamá?" (212)).

sostener una conversación. Los Otros son como un fantasma, una presencia inasible pero apremiante que acecha cada diálogo: están desde antes de que el diálogo comience, presionándolo a comenzar; permanecen en su lugar, incommovibles, cuando el diálogo concluye, sin importarles cuál haya sido su desarrollo, obligando a recomenzar. Los *Otros* no son nadie, ningún *otro* conocido, pero se los puede reconocer en cualquiera: cualquiera, en determinadas circunstancias, en determinado contexto de enunciación, los puede encarnar, y sin necesidad de tomar la palabra (por eso Delia, que se cree débil y estúpida, puede imaginar que Héctor, "con la mirada clavada de frente que puede leer hasta el fondo lo que está escrito en el pensamiento", le dice sin hablarle: "Yo sé que te hicieron el cuento y después te largaron, y ahora estás cosida" (134-5)). Los Otros existen en tanto las voces los suponen, y los suponen de una sola forma: declarándolas culpables de infelicidad. Por eso cada vez que conversan con ellos, dialogando con otros, cada vez que sus palabras van a buscarlos --sin advertir que es desde los Otros desde donde "sus" palabras vienen-- para persuadirlos de la falsedad de lo que ellas creen que los Otros suponen, en tanto los suponen para poder hablarles desencadenan la repetición del juego. Si los Otros son lo que las voces escuchan que se dice de ellas: la injuria con (en) la que se encuentran; si los Otros ocurren en esa escucha, cuando se los convoca para persuadirlos acerca de una virtud en la que nadie cree, antes de que cualquier otro hable, los Otros no tienen más que una cosa para decir, lo que dicen siempre que se los convoca: que el que habla es, en todos los sentidos de la palabra, un infeliz.

En la literatura de Puig, las imposturas femeninas son la más estridentes, las que llaman la atención con mayor facilidad, pero las masculinas son, sin dudas, las más patéticas. Pensemos en Juan Carlos --a quien ya habíamos incluido en una misma serie con Berto¹⁰--,

¹⁰ Cfr. la nota 19 del Capítulo 4 de este trabajo.

en algunos gestos de su conversación (paralingüística¹¹) con Coronel Vallejos. Para salir a la calle, para atraer la mirada de los otros en la dirección que los Otros le imponen (la de la envidia) Juan Carlos se viste de "estanciero". Sale de su casa con "una campera de cuero marrón oscuro con cierre relámpago", una "prenda típica de rico propietario de campo" que despierta por la calle "reacciones variadas" (Puig 1974b, 60). Aunque en principio nada se nos dice del sentido de estas reacciones, podemos imaginar que no se trata precisamente de las que Juan Carlos, para imponer una imagen de sí atractiva, poderosa, necesita suscitar. Esta campera de cuero, que la impostura convierte en una suerte de emblema de la infelicidad de Juan Carlos, aparece en otros dos momentos de la novela. En el primero, como un objeto que despierta, no el reconocimiento, sino la codicia de los otros (nos referimos al episodio en el que la gitana, alentada por la presencia de una prenda "tan cara", le pide a Juan Carlos "cincuenta centavos más" por adivinarle la suerte¹²). En el segundo, directamente, como objeto de burla. Cuando Nené imagina su reencuentro celestial con Juan Carlos, no puede evitar que su amado se le aparezca vestido con su habitual campera de cuero, tan poco apropiada, tan poco conveniente ("...¿por qué elegiste para ponerte hoy esa campera?") y menos aún puede evitar el recuerdo de las ironías que la prenda despertaba en su padre ("mi papá se reía de ti... 'el estanciero'" (232)). Este recuerdo inoportuno, que conspira contra el exacerbado romanticismo de la fantasía de Nené, testimonia con elocuencia cuál era el sentido de las reacciones que despertaba, entre los habitantes de Coronel Vallejos, la campera (para ellos, el disfraz) de estanciero de Juan

¹¹ Como lo señala Berthet (1979, 132), se conversa no sólo a través de enunciados lingüísticos, sino también de múltiples gestos paralingüísticos: se conversa no sólo con palabras, sino también con todo el cuerpo ("Nous parlons avec nos organes vocaux, mais c'est avec tout notre corps que nous conversons").

¹² Cfr. Puig 1974b, 86.

Carlos.

Para Juan Carlos poseer (y este es un atributo coextensivo al de masculinidad) es poseer un campo, como su padre en un tiempo mítico, como su tío --un "vivo" al que odia, pero al que no deja, infructuosamente, de imitar-- que se lo apropió, como el novio inglés de Mabel. Por eso se cree identificado por los Otros con el estigma del desposeído (del que no tiene lo que tendría que tener) y por eso, desde la humillación y el resentimiento, anticipándose al juicio adverso de los otros, sin saber que, por este medio, no hace más que suscitarlo con ferocidad, pretende disimular su falta disfrazándose de quien tendría que ser. Desde luego que, como le ocurre a todos los que caen en la trampa de la impostura, a todos los que responden a la injuria que los identifica después de haberle respondido aceptando sus términos, lo único que consigue es transformar su falta en un espectáculo triste y risible, digno, no de admiración o de envidia, sino de vergüenza (su novia) y burla (su suegro).

Con un extremo en Delia, que se reconoce a través de los Otros en la imagen de la "mujer fácil", la que se dejó "embromar por un hombre", y el otro en Herminia, que supone lleva escrita en la frente, como una marca por la que todos la identifican, la palabra "solterona"¹³, pasando por las infelicidades masculinas de Berto o de Juan Carlos, la de los que se creen un "fracasado" o un "perdedor", en las novelas de Puig se nos hace presente, en su singular violencia, un espectro de miserias humanas (vulgares, patéticas, pero capaces de encontrar a veces, cuando encontramos su tono, la forma de hacerse amar) que la narración experimenta como diferentes realizaciones de un mismo juego, como variantes de una misma conversación. De ese juego no hay salidas posibles (sería como pretender salirse del lenguaje), pero hay sí modos de resistirse a su cumplimiento, de bloquear su repetición.

¹³ Cfr., respectivamente, Puig 1974a capítulo VII y capítulo XV.

La conversación, en la que las voces se encuentran capturadas desde el momento en que hablan, es decir, desde el momento en que son voces, es una *máquina de poder*¹⁴, una máquina que produce sujeción a un cierto orden social, a una cierta perspectiva de valoración, individualizando a cada voz en un sentido moral: cada voz es ella misma por su falta en relación con los Otros, esa falta que suponen se hace evidente cuando dialogan con otros. Los Otros son una reserva de lugares comunes que se articulan en máximas que valen, dentro de la conversación, como sentencias, es decir, como veredictos. Porque creen en el valor de esas máximas¹⁵, porque adhieren a las valoraciones morales que se efectúan en ellas, las voces se individualizan según la modalidad de "estar en falta". Las voces -- según vimos-- creen lo que creen porque hay que creer, es decir, porque ya están, desde siempre, sujetas a los mandatos que circulan en la conversación. Pero no es únicamente este valor disciplinario de la creencia el que interesa en las novelas de Puig. Estas novelas son una verdadera *microfísica* del acto de creer, una experimentación de las diferentes fuerzas, de las fuerzas heterogéneas que tensionan ese acto. La creencia aparece entonces, a un mismo tiempo, como la condición para que las voces queden sujetas a un orden general (el de las morales que deciden los valores sociales) y como la ocasión para que se tracen en el interior de ese orden líneas de fuga en las que se afirma lo singular de cada voz, su irreductibilidad a las maquinaciones de la conversación, su resistencia silenciosa a las murmuraciones de los Otros: su tono.

¹⁴ La noción de poder a la que hacemos referencia en esta caracterización de la conversación es la propuesta por Michel Foucault en su célebre "Curso del 14 de enero de 1976": el poder, no como lo que posee un determinado individuo, sino como algo que circula, que funciona en cadena a través de los individuos, constituyéndolos en tales. Cfr. Foucault 1979, 144 y ss.

¹⁵ Más acá de la variedad de sus ocurrencias concretas, las máximas que alimentan el funcionamiento de la conversación se condensan en esta oposición simple: hay que comportarse como un "vivo"/no hay que dejarse tomar por "sonso".

III. Historias de vida

Es cierto que en las novelas de Puig las formas del relato casi no cuentan, que lo que se ofrece al lector no es el desarrollo de una historia, pero no basta con reconocer que la discontinuidad y la dispersión sustituyen al encadenamiento lineal de las secuencias para concluir que en estas novelas no se cuentan historias¹⁶. Por el contrario, en la literatura de Puig hay tantas historias como voces, e historias tan singulares como singulares son las voces narradas. Y no sólo estamos pensando en las historias que cada voz cuenta, sino fundamentalmente en la historia de cada voz tal como la narración la presentiza. Sucede que no se cuenta la historia de una voz como se construye un relato: los medios para la presentización son heterogéneos a las técnicas compositivas. En ese punto en el que la experimenta conversando, agobiada por el peso de discursos que no puede ni quiere dejar de sostener, la narración imagina la historia de cada voz: transforma esa historia en una imagen que se manifiesta al lector como un objeto de desciframiento¹⁷, como un destino fascinante que, sin dejar de parecerle vulgar, brilla para él con la luz lejana de lo singular. En ese punto en el que se nos aparecen sirviendo a un amo inflexible e implacable, sometidas al poder inapelable de los Otros --unos Otros tanto más poderosos cuanto que no son nadie: omnipresentes e intratables--; en ese punto imaginamos la historia de cada voz, la conversación familiar que la condena, desde siempre y hasta el fin, a la infelicidad.

¹⁶ Como lo hace, a propósito de *La traición de Rita Hayworth*, Alan Pauls (1986).

¹⁷ "La técnica narrativa de Puig --escribe César Aira-- fue la 'presentificación' de la historia, no su relato. La presentificación es lumínica, un resplandor para el que se ha creado antes toda la oscuridad. Es la creación, en la nada tenebrosa, de un corazón humano cuyo latido se trasmuta en visibilidad" (1991, 29).

Las historias de esas voces son historias de vida, de la vida imaginada como una serie de diálogos en los que insiste una conversación original, secreta e infinita. La vida de cada voz como la reiteración, fatigosa e infatigable, de una conversación anterior a cualquier diálogo, una conversación que no termina de concluir y que recomienza --como un vínculo incierto con no se sabe qué Otro-- en ciertos diálogos. Una conversación en la que se deciden secretamente ciertos límites de conflicto dentro de los cuales (o en los cuales) esa voz toma la palabra para enfrentarse o aliarse con otra. La vida de cada voz como la repetición demoledora, pero que es a la vez su sustento, de una conversación en la que la primera palabra, la palabra de los Otros, ya fue dicha, antes de que ella estuviese en condiciones de oírla, y a la que cada voz, sin saber que lo hace, sin saber que está sometida a esa exigencia, debe responder. En esa conversación original que siempre vuelve, para ponerlas una y otra vez en la brecha de los Otros, las voces creen --sin saber-- que se dijo algo esencial sobre ellas, que se las maldijo, sentenciándolas a responder a una injuria por la que nadie responde y que es la fuente de la inquietud que tensiona todos sus diálogos. En cualquier otro presienten a los Otros, por eso dialogan, pero ningún otro los encarna definitiva, completamente, por eso no dejan de hacerlo.

Si le reconocemos a la voz de Toto el rol de "protagonista"¹⁸, podemos afirmar que *La traición de Rita Hayworth* puede leerse como la narración de una historia de vida, de la vida imaginada como un *devenir-extraño*: la experiencia de una transformación inaudita que ocurre en Toto y que lo convierte, a veces, en una presencia irreconocible para los Otros (y para sí mismo), que lo pone a salvo, por momentos, de ese proceso de demolición

¹⁸ Porque la narración insiste en su experiencia en tres ocasiones (los capítulos III, V y XIII) y porque se hace referencia a ella en la conversación de todas las otras voces, que nos informan así, indirectamente, de las líneas que traza en su devenir.

que es la conversación familiar. En lo que Toto dice y en lo que se dice de él, y en lo que sin decir se muestra (las posiciones en las que las voces quedan situadas, unas en relación a otras, de acuerdo con funcionamiento transindividual de la conversación) la narración experimenta el conflicto de fuerzas que regula las continuidades y los saltos, la permanencia de lo familiar y la irrupción de lo extraño en la vida de Toto. Por una parte, Toto permanece adherido a la conversación en la que se lo intima a crecer tal como debe hacerlo un hombre (sin llorar, sin dejarse pegar, jugando con los chicos de su sexo) en tanto responde a ese mandato poniéndose en el lugar del desobediente, es decir, del culpable. Simultáneamente, sin llegar a producir su desplazamiento definitivo, ese lugar es recorrido por una diferencia: en Toto se ejerce no sólo una fuerza de obediencia (desobedecer los mandatos de los Otros es un modo de confirmarlos, de sostener su valor de mandatos), sino también, indirectamente --por sustracciones y desvíos--, de resistencia¹⁹. Sin abandonar los discursos de los Otros --sabemos que no es posible--, sin salirse de esa conversación familiar a la que pertenecerá mientras viva, mientras continúe hablando, Toto encuentra, acaso sin saber que los buscaba y pagando a cambio un precio altísimo (el desprecio de los otros), intersticios entre los lugares comunes en los que la voz de los Otros recibe no una réplica, sino un golpe de silencio.

De acuerdo con esta lectura de *La traición de Rita Hayworth* como la narración de la vida de Toto, la historia de la conversación que captura su voz, de las formas en que él se resiste o bloquea su efectucción, el capítulo I de esa novela, el "coro de voces" en la casa de los padres de Mita, parece cumplir dos funciones principales: hacer presente de inmediato, desde la primera frase --que es una réplica--, cuál es el objeto de la narración y

¹⁹ Este proceso fue analizado detenidamente en el capítulo 5 de este trabajo, en particular, en los párrafos II ("Toto o cómo resistir a los poderes de la nominación") y IV ("Toto o las dos versiones de lo imaginario").

señalar, sin representarlo, el origen (sin comienzo) de esa conversación que es la vida de Toto.

Así como no hay monólogo, diario íntimo o carta que no haga presente como una conversación, cuando la narración recorre los espacios vacíos que se disimulan en un diálogo entre dos o más voces hace presente la existencia de una distribución inestable de tensiones que es como el andamio, siempre móvil, sobre el que los intercambios de palabras, y todo lo que ellos constituyen, se sostienen. Por eso nos parece insuficiente, incluso erróneo, suponer que el capítulo con el que comienza *La traición de Rita Hayworth* está allí nada más que para mostrar el mundo y las criaturas que habitan el mundo en el que vivirá Toto, los discursos (las ideologías, las doxas) de donde tomará (le serán impuestas) sus palabras²⁰. A poco de comenzar a leer esta novela se cae en la fascinación de esas voces que hablan desde la oscuridad más absoluta, se experimenta, con una lucidez infrecuente que es obra de la narración, ese vacío que funciona como un centro de atracción en torno al cual se estructuran todas las determinaciones individuales y colectivas, la insistencia de un funcionamiento que parece no dejar lugar más que para la obediencia y en relación al cual esas determinaciones toman sus lugares.

"No hay duda --afirma Deleuze-- de que la conversación es inseparable de estructuras, lugares y funciones, intereses y móviles, acciones y reacciones que le son exteriores. Pero posee también el poder de poner artificialmente bajo su subordinación a todas esas determinaciones, de ponerlas en juego, o mejor dicho de convertirlas en las variables de una interacción que le corresponde. Ya no son los intereses, ya no son ni siquiera el sentimiento o el amor los que determinan la conversación, sino que ellos son los

²⁰ En este sentido hay que leer la afirmación de Ricardo Piglia según la cual el capítulo I de *La traición* es una "narración coral" en la que hablan "los voceros de una conciencia colectiva" (1974, 350).

que dependen de la repartición de excitación en la conversación, determinando ésta relaciones de fuerza y estructuraciones que le son propias" (1987, 304). Y así como Deleuze distingue la "sociedad" de la "sociabilidad", la perspectiva de la conversación, tal como se define en el capítulo I de *La traición de Rita Hayworth*, nos permite distinguir la *familia*, como institución con intereses, roles y prácticas características, la familia que Toto ya integra, de lo *familiar* (lo que Barthes llama "el familiarismo"), como una forma original de conversación, como modos de dialogar con los otros, de situarse en relación a ellos, que se reiterarán en cada uno de sus actos de habla, de los que Toto nunca podrá sustraerse. La irreductibilidad de la conversación familiar respecto de la estructura de la familia se nos impone por la forma singular en que la narración imagina el juego de fuerzas que le es propio. En primer lugar, la preeminencia de lo colectivo sobre lo individual: la conversación familiar se presenta como un *murmullo* casi impersonal, un murmullo continuo, incesante, que atraviesa los temas más variados hundiéndose en la indiferencia de lo general --hasta volverlas particulares, típicas-- las voces que se apropia. Esta imagen de murmullo colectivo, que es el sentido mismo de lo familiar (el horizonte casi negativo que determina el devenir-extraño de Toto), se presentiza, en principio, gracias al procedimiento de no identificación de las voces que dialogan y a la ausencia absoluta de indicaciones metalingüísticas que acompañen lo dicho con la referencia a "lo que se quiso decir". Cuando dos voces hablan, simultáneamente, de dos cosas diferentes o de dos aspectos diferentes de una misma cosa, como si hablasen con interlocutores que no son la persona que tienen en frente: lo que se llama "un diálogo de sordos"; cuando esto ocurre y quienes hablan no abandonan el ritmo familiar de la alternancia, no dejan de observar la regla que indica hablar uno después del otro, como si no advirtiesen o no les importase advertir el equívoco que sostienen, acaso porque él se da dentro de los límites de los lugares comunes a ambos y la

existencia de esos lugares es lo fundamental; cuando esto ocurre, y ocurre continuamente, la imagen de murmullo colectivo en la que los diálogos intersubjetivos se hunden se vuelve más sensible.

En el interior de este murmullo la fuerza de lo colectivo se transmuta en fuerza de diferenciación, de imposición de diferencias. Lo masculino y lo femenino no son en el comienzo de *La traición de Rita Hayworth* roles ya establecidos sino posiciones enfrentadas que se diferencian, de acuerdo a una lógica de la complementariedad, por interacciones que coinciden con actos de habla. No es únicamente la falta de frecuencia lo que define la posición masculina (la que ocupa el padre de Mita, el abuelo de Toto), sino fundamentalmente la efectuación de cierta fuerza ilocucionaria y de cierto efecto perlocutorio²¹ (el pedido de reserva que complica a un tercero, que lo hace cómplice del encubrimiento de una falta propia frente a la ley de lo conveniente²²: "No le digas a la abuela que se enoja", "No le digas que salí con el delantal gris"). En el interior de ese murmullo que es la conversación familiar, ser hombre no es sólo hablar poco, sino fundamentalmente hacerle trampas a la ley (que queda instituida en este caso como ley de las mujeres), identificarse con una fuerza que, en confrontación con otras, la conversación muestra como irrelevante, como ineficaz para librar al acto de su fracaso ("Tu padre mismo --le dice la madre de Mita a otra de sus hijas, a propósito de una de las trampas "secretas" de su marido-- le paga alguna vez alguna copa, no lo quiere contar pero estoy segura de que sí" (13)).

Se puede afirmar que el capítulo I de *La traición de Rita Hayworth* "viene como a

²¹ Para el sentido de los conceptos de fuerza ilocucionaria y de efecto perlocutorio, ver Austin 1971.

²² Sobre la ley de lo conveniente en la conversación puigiana, ver el último párrafo de este capítulo, "Entre mujeres solas II".

enmarcar la historia central" (Campos 1985, 27), la historia de Toto, sólo si se supone que en esta novela se despliega un relato y que los diálogos múltiples en la casa de la familia de Mita funcionan a la manera de descripciones del "ambiente" en el que se sucederán a continuación las acciones. Según nuestra lectura, en *La traición de Rita Hayworth* no se relata una historia sino que se la narra, es decir, se la experimenta, como la insistencia de un acontecimiento (la conversación familiar) en relación con el cual cobran su valor los hechos, y, en función de esta insistencia, añadimos ahora, el capítulo I señala que el origen de la vida de Toto es anterior a su comienzo. Ese capítulo no enmarca la historia, forma parte de ella: la vida de Toto repite el acontecimiento narrado en él. En la conversación que ocurre en la casa familiar de Mita ya se hacen presentes, como si actuasen desde siempre²³, las fuerzas colectivas que el deseo de fuga de Toto hará sensibles cuando las intente neutralizar, el modo en que esas fuerzas actúan, las acciones y pasiones que movilizan.

La misma lógica de la complementariedad que opone, para subordinar uno al otro, lo femenino y lo masculino, diferencia el adentro del afuera. El murmullo de las voces familiares, que es la auténtica *lengua materna* de Toto, dice y actúa el valor superior, supuesto como evidente, de estar dentro de la casa familiar, de permanecer en el interior del lugar al que se pertenece. Las voces se lamentan por la ausencia de Mita, no comprenden o no admiten que se haya ido a Coronel Vallejos, suponen que cualquier medio, incluso la mentira, está justificado, si el fin es que ella vuelva al hogar. Lo familiar toma la forma de un complot contra quienes no pertenecen al adentro (contra Violeta, que se convierte en ocasión de un reguero de chismes ni bien abandona la casa) y contra quienes lo han abandonado (Mita). Esta diferencia de fuerzas entre el valor del adentro y el del afuera se

²³ Esa conversación no es el origen de la vida de Toto, pertenece a la conversación original que recomienza cada vez que Toto dialoga con los otros.

repite en la conversación que es la vida de Toto pero ya no como oposición complementaria sino como el acontecimiento de una tensión: Toto ni se sale simplemente de lo familiar (insistamos: no hay forma de hacerlo), ni se queda simplemente adentro: es (entredice) la presencia inaudita del afuera en el interior mismo de lo familiar, de lo común.

También se repite en la conversación de Toto, sujeta a la misma lógica que nos impone pensar más allá de las distribuciones complementarias, la diferencia entre lo masculino y lo femenino como una diferencia de lugares enunciativos en el interior de lo familiar. Toto no habla simplemente desde la Ley (la ley del lugar común, es decir, la ley de lo banal, de la redundancia), ni lo hace simplemente al margen de ella. Cuando los otros escuchan sus palabras como si perteneciesen a una lengua extranjera, a una lengua que no es la de los Otros, Toto no está en los márgenes de la ley, lo que no dejaría de ser un modo de confirmarla, sino fuera de ella, inquietándola, sin oponérsele, desde el silencio de su presencia extraña. Ese silencio, que es una interrupción del murmullo, un golpe a la redundancia, no es el efecto de la mudez de Toto (de la baja frecuencia discursiva que individualiza a los hombres de su familia), sino de sus excesos de palabra: Toto habla mucho y de más, sin una finalidad precisa, de "puro gusto"²⁴.

El último capítulo de *La traición de Rita Hayworth*, la narración de la carta de Berto, muestra que los alcances del murmullo familiar exceden los límites de una familia. La posición que ocupa el padre de Toto cuando habla o escribe no es demasiado diferente, en marginalidad e ineficacia, a la del padre de Mita. Berto insiste en dialogar con quien no lo oye a la vez que se niega a "hacerse oír": no le reprocha a Mita su falta de respuesta a las

²⁴ De acuerdo con la imagen que construye Herminia en su cuaderno de notas, "Toto tiene la presunción de opinar sobre todo y todos" y además miente porque sí: le gusta agregar "tonterías" y "disparates" que le inventan "una trama diferente y triste a un cuento que ya bastante triste es de por sí" (296).

maledicencias de Adela, calla la indignación que le provoca ese silencio que se le aparece como un modo de dar la razón. Habíamos dicho, algunas páginas más arriba, que en el diálogo fallido de Berto con su hermano mayor la narración deja oír al menos dos conversaciones. De la primera, la conversación con los Otros en la que responde al mandato de ser "un buen partido", ya ensayamos un comentario. En lo que sigue de este párrafo nos ocuparemos de comentar la segunda.

Escondido detrás de una puerta, sin que ellas noten su presencia, Berto oye que Adela, su cuñada, le dice a Mita que hace mal en darle a él su sueldo íntegro, que esa es la plata que se gana ella y que no tiene por qué entregársela. Más que las palabras de Adela lo hierde el silencio de Mita, que "la tendría que haber parado en seco y mandarla a la mierda, y no le dijo nada, estaba callada y casi le daba la razón" (320). Berto reacciona como supone debe hacerlo: no sólo no le cuenta a su mujer que la oyó hablando con su hermana, sino que toma la decisión de no contárselo a nadie, de hacer lo posible para que nadie se entere. Eligiendo a su hermano como único destinatario de la confesión de lo ocurrido, incluso antes de romper la carta, porque se trata de una carta dirigida a quien no lo reconoce, Berto consigue respetar su decisión: por ese medio nadie podrá enterarse de lo que pasó. Pero lo que no puede evitar es que entre él y los otros, que ignoran su dolor y su indignación, se hagan presentes los Otros, a quienes nada puede ocultarles porque, se supone, ya lo saben todo.

En ese diálogo entre mujeres que oye "sin querer" (¿quién lo mandó a acercarse hasta la ventana que da al patio"?), Berto vuelve a escuchar, como culpable de no poder obedecerlo, el mandato de ser un marido como se debe: capaz de garantizar que su mujer no sufra ninguna privación. Pero ese mismo diálogo, y en especial la actitud de Mita, sirve también de ocasión para que Berto escuche una segunda interpelación de los Otros, todavía

más inquietante que la primera. "Yo no creo que me haya equivocado", afirma (¿deniega?) Berto a propósito de Mita, de la suposición de que ella sea la mujer más sensata que ha conocido, la mejor esposa posible. "¿Vos no creés --le pregunta a su hermano mayor-- que Mita es lo mejor que pueda haber?" (321) ¿Toda su vida no habrá sido más que un error? ¿Todos sus esfuerzos habrán estado dirigidos a la persona errada? ¿Es posible que se haya equivocado tanto, en algo tan fundamental? Dicho en los términos más comunes, apelando al lugar común en el que todos --a través de los Otros-- se encuentran: ¿es posible que sea tan infeliz?

La carta "va al tacho de la basura", la narración se interrumpe definitivamente, y las preguntas quedan sin respuesta. La inquietud, por esencial, es definitiva. Cuando sus reclamos se convierten en indignación, porque sabe que no hay ninguna posibilidad de que sean oídos, y destruye el medio que imaginó lo acercaría a su hermano, Berto aprende una verdad para él dolorosa (porque es como una barrera contra la que su vida no deja de estrellarse), que en la vida de Toto se repetirá, no sin dolor, pero con otro signo (esa barrera habrá sido para él la condición de sus transformaciones): con los Otros hay que vérselas a solas, en la conversación con los Otros nadie responde por uno. Y lo mejor -- Toto, a su modo, es el único que lo aprende-- es olvidarse de responder.

IV. Entre mujeres solas I

En el capítulo IV de *La traición de Rita Hayworth*, el "Diálogo de Choli con Mita", Puig experimenta con una forma de narrar diálogos a la que volverá en sus novelas posteriores. Ensayo un procedimiento de transcripción que consiste en "reproducir" únicamente lo que dice una de las voces a lo largo del diálogo y dejar vacíos, señalados por un guión, los lugares en los que deberían constar las réplicas de la otra voz. Del diálogo entre Choli y Mita no nos llegan por vía directa más que las intervenciones de la primera, no queda registrado más que lo que Choli dice. Por una de esas paradojas que definen la singularidad de sus experiencias narrativas, Puig consigue hacer más sensible la conversación que sujeta a esa voz a través de un diálogo que "funciona a modo de un soliloquio" (Kozak 1990, 14).

Acaso no haya en *La traición de Rita Hayworth* otra voz que manifieste con mayor nitidez su ser en conversación como la de Choli, si nos dejamos atraer hacia la narración de su historia. Ninguna más entregada, más sometida, sin reservas y sin desmayo, a la impiedad de los Otros, a lo que su presencia irónica dicta. Como para Toto o para Berto, pero con una violencia mayor porque en su vida todo debe suceder bajo el signo de lo espectacular, para Choli hablar equivale a responder (sin decir que lo hace) a lo que supone los Otros piensan de ella (sin decirle que lo suponen).

Aunque no esté registrado, no es difícil conjeturar qué dice Mita en cada una de sus intervenciones. En los movimientos enunciativos que realiza la única voz "transcripta", la voz de su amiga, para aproximarse o para ponerse a distancia, reconocemos las huellas de su presencia, muda para nosotros. Nos basta con saber qué dice Choli y con saber que sigue

a lo que acaba de decir Mita, para reconocer que se trata de un diálogo. De pronto, en una frase que muestra más de lo que dice, porque ya es una respuesta, se nos aparece la estructura doble de ese intercambio: el diálogo se ha transformado en una conversación (la "transcripción" en experiencia narrativa). "Me oigo --dice Choli-- y me parece que estoy contando una película" (Puig 1974a, 63). Choli se oye contar su vida de acuerdo con lo que supone es una exigencia de los Otros: una vida, para ser "interesante", digna de ser contada, debe ser "una vida de película". En la paradoja que tensiona ese mandato y lo hace a priori imposible de obedecer (una vida es realmente interesante si es imaginaria), está ya implícito el fracaso que Choli desplegará cuando responda, incansablemente, a su exigencia. Como todas las voces de la literatura de Puig, la de Choli exhibe su infelicidad cada vez que pretende ocultarla, es decir, cada vez que responde como culpable de no ser lo que se debe al mandato de serlo. El mandato cobra fuerza de ley, de ley que enuncia las condiciones de la felicidad (del éxito), porque se lo ha desobedecido. Choli sacrifica la singularidad de su voz a la violenta generalidad de los Otros cuando ya sabe del signo negativo, de la marca de carencia que señala su individualidad. Porque su vida es real, demasiado real, Choli supone que está obligada a vivir una "vida de película". Y esta suposición no puede desencadenar otra, todavía más violenta: Choli supone, cada vez que habla a los otros para persuadirlos de su felicidad, para convencerlos de que su vida es verdaderamente "de película", que los Otros saben que es una impostora. Para Choli la necesidad de hablar, de responder por sí ante los Otros, significa experimentar una doble falta: culpable por no ser feliz y culpable por simular serlo.

Choli le cuenta su vida a Mita, su mejor amiga, y se oye como si contase una película. Entre una y otra apareció un tercero, esa figura fantasmática que llamamos los Otros, y es desde ellos, desde lo que supone ellos valoran, desde donde Choli se oye contar.

Antes de que Mita lo escuche, lo que Choli dice ya es escuchado por esos Otros impiadosos, inapelables, a los que no puede dejar de responder. Dialogando con Mita, Choli responde a un Interlocutor mudo, que no es nadie y que es, como el demonio, legión, una presencia incommovible, que se le aparece siempre y siempre en el mismo lugar. De ahí la circularidad que rige el movimiento de su voz: Choli concluye el diálogo repitiéndose preguntas para las que ya encontró respuestas, interrogándose por el misterio de lo "interesante", manifestando su deseo --que ya sabe irrealizable-- de convertir en otra la propia, miserable vida²⁵.

El otro no es los Otros, sus figuras no se recubren, pero la conversación construye entre ambos una multitud de lazos secretos. Hablando con otro se está siempre respondiendo a los Otros, pero la identidad conjetural de ese otro que está en frente, su forma de hacerse presente, lo que su presencia moviliza, no es ajeno al modo en que se enuncia aquella respuesta. Choli tiene que suponer cierta solidaridad en Mita, suponer su interés en escucharla, para comenzar el relato de su vida --ese relato que está, esencialmente, referido a los Otros. Por equívoco que sea lo que ocurre entre ellas, aunque en la conversación se revele que a veces no es a Mita a quien Choli dirige sus palabras, lo que allí ocurre sólo puede ocurrir entre estas dos amigas. No es ajena a la intimidad que ellas creen compartir, esa creencia que las reúne, la aparición de una distancia insalvable que viene a establecer, entre ambas, otra forma de reunión. Mita, y no cualquier otro, será la ocasión de que la conversación de Choli con los Otros recomience.

²⁵ En su última intervención Choli se pregunta: "¿De dónde sacan el coraje esas mujeres, para hacer esa vida? Las ladronas de joyas, o las espías. Hasta las mismas contrabandistas. Pero hacen otra vida. Más interesante." (72) Pregunta retórica, para la que ella misma había dado, en otro momento de la conversación, una respuesta a la altura de las circunstancias: "Que por un hombre hacen una locura, se complican en un robo, se han hecho ladronas de joyas, de las fronteras, las contrabandistas ¿y las espías? no creo que sea todo por dinero; empiezan por complicarse porque alguien se los pide" (54).

Si en el comienzo del diálogo Choli puede permitirse elogiar al marido de su amiga (Berto --dice-- es "uno entre mil"), ponderar nada menos que su bien más preciado, porque es el que ella no posee, en un momento preciso la generosidad desaparece y sus palabras, animadas ahora por las fuerzas miserables del resentimiento, cambian radicalmente de sentido: Berto es un "tirano", un "caprichoso", ella --asegura-- no le hubiese permitido a su ex-marido que se impusiese de tal forma. Ese momento preciso, en el que el intercambio sufre una brusca transformación, muestra que el interlocutor de Choli se ha vuelto múltiple. Mita ya no es solamente la amiga confiable del comienzo, a la que no es necesario ocultarle las carencias, a la que se le puede reconocer una felicidad que no se tiene y se desea, porque no es únicamente con ella que habla. Otra voz, el fantasma de la voz de los Otros acecha y su presencia transforma el espacio familiar de la comunicación en una selva: ahora Choli siente que corre toda clase de riesgos, se ha quedado a solas con ella misma, es decir, abandonada al juicio lapidario y demoledor de los Otros, y habla como si creyese que en algo podrá ayudar a su situación demostrar que el otro, su amiga, tampoco es feliz.

Tomando prestados motivos y motivaciones de los melodramas cinematográficos para hacerla más "interesante", Choli cuenta una historia amorosa que supuestamente le ocurrió a una amiga, una historia desdichada que es un avatar más de la vieja historia de la mujer "seducida y abandonada". Se la cuenta a Mita. Pero como cree que su amiga no cree en la verdad de lo que dice (que las cosas le sucedieron tal como ella las cuenta a otra persona), en un momento sospecha la sospecha del otro, la injuria de los Otros que esa sospecha reanima. "No te vayas a creer que yo fui tan tonta alguna vez. ¿Pensaste que sí? Confésalo" (70). Choli interrumpe su relato cuando la verosimilitud de la historia ya no se sostiene, cuando se ha roto el pacto de credibilidad que sostenía el desarrollo de esa historia. Entonces se siente puesta al descubierto, sorprendida en falta. Sospecha que el otro

sospecha la verdad: que lo que ocurrió, además de ocurrir de otro modo, le ocurrió a ella misma y no a una amiga, que miente para encubrir su infelicidad. Un lugar común viene en su auxilio, para hundirla del todo: no hay mejor defensa que un ataque. Entonces se lanza sobre Mita, ahora que se le reveló distante: ella no le permitiría a su marido los caprichos que Mita le permite a Berto. El malentendido es total e implacable. El otro, el que escucha, ha sido la ocasión de que la violencia muda de los Otros se desencadene sobre el que habla, el que ahora habla para ejercer sobre el otro la violencia que él mismo sufre. El malentendido en el que Choli se abisma, pero que es también el suelo sobre el que se mantiene firme su vínculo con Mita, "delata la tensión agresiva de quien toma la palabra porque no puede sustraerse a ella" (García 1975, 25). Choli necesita demostrar (demostrarle al otro y a los Otros, para poder creerlo ella misma) que Mita es infeliz porque no puede dejar de creer, ella que se sabe infeliz, en el valor supremo de la felicidad (la felicidad que significa, en el diálogo entre estas dos amigas, estar "bien casada"). En Choli se anudan tres creencias, tres aspectos de una misma creencia, que son como cruces a las que se abraza para caer derrumbada bajo su peso: la creencia, más allá de lo que sabe sobre el carácter irascible de Berto, en la felicidad de Mita, creencia que se le impone justo en el momento en que se reconoce infeliz; la creencia en que Mita, en tanto encarnación de los Otros, sabe de su infelicidad, creencia que se le impone justo en el momento en que ella intenta negar o encubrir esa infelicidad; la creencia, presente en todo momento, para ella que lo ha perdido, en que la felicidad es un bien superior, un valor moral indiscutible y que consiste en poder exhibir un buen marido (o, al menos, un marido). Ese monstruo de tres cabezas, que es una especie de ídolo al que sacrifica la vida de sus palabras, es la razón de la inquietud que exaspera sin remedio la voz de Choli, que la lleva a exponerse más de lo conveniente, a no salirse nunca de la certidumbre de su infelicidad. Como el juego de la

conversación, de las respuestas imposibles, está de antemano perdido (a ese juego no se entra más que para perder), cualquier otro al que le dirige la palabra es para Choli un antagonista en el que presiente el rostro despiadado y triunfante de los Otros.

"A veces hablo sola --confiesa Choli--, se creerán que estoy loca, a veces te hablo a vos, cualquier cosa: 'Sentí Mita qué perfume tiene esta cera' o te pregunto '¿te gustan las sábanas almidonadas?'" (66). Las paradojas de la conversación: al otro le puedo hablar en cualquier momento, no importa si está ausente, porque nunca, ni siquiera cuando está presente, hablo (justamente) con él. Choli habla sola más veces de las que ella cree: es lo que la narración muestra haciendo presente, del diálogo con Mita, nada más que lo que dice su voz. Cuando ella sospecha la incredulidad de su amiga, cuando pierde de pronto la confianza y, en respuesta a lo que sospecha, se vuelve agresiva, sabemos, porque no sabemos qué fue lo que Mita dijo, que esos desplazamientos bruscos no tienen que ver directamente con algo que ella ha dicho, sino más bien con que su voz se ha convertido, para Choli, en una más del coro de los Otros. Esa voz que no oímos, que no hace falta oír para seguir la conversación, se ha convertido en la voz de todos.

Antes que un medio que construyen o del que se valen para comunicarse una con otra, la conversación es un acontecimiento que ocurre *entre* Choli y Mita, que las aproxima manteniéndolas a distancia, que las aproxima como distantes. La aparición de un punto de vista esencialmente equívoco, que no es el punto de vista que ellas adoptan poniéndose de acuerdo una con otra, sino más bien un punto de vista igualmente extraño para ambas desde el cual se las sitúa, en referencia al cual quedan en conversación. Como lo que las reúne no participa de la reunión, entre Choli y Mita persiste una distancia insalvable, que las palabras no pueden suprimir porque es obra de las palabras, una distancia que las palabras que las aproximan ahondan.

La respuesta a los Otros es la condición de que cada una converse con la otra. Conversando entre sí, una con otra, cada una responde, antes que la otra pueda oírla, a los Otros. Los Otros a los que Choli responde son semejantes, aunque no idénticos, a los que responde Mita. Si a cada una los Otros le dicen lo mismo, le imponen los mismos lugares comunes, las mismas creencias, cada una los escucha desde un lugar diferente: desde el modo intransferible en que cada una sufre la tensión entre la generalidad ensordecidora de los estereotipos y la muda singularidad de su existencia. Esos Otros a los que se sienten obligadas a responder porque siempre las están acusando, que no permiten oír, en lo que otro dice, más que la inminente repetición de la injuria, dejan a Choli y a Mita en una compañía excesiva a la vez que abandonadas a la soledad. Cuando el juego de las suposiciones se desencadena, la amiga más íntima se transforma en una multitud maliciosa e implacable; cuando cada una queda atrapada en ese juego circular, que parece establecerse sin salidas, no hay forma de poder aproximarse al otro, a ese otro que sin embargo está próximo, compartiendo la intimidad de un diálogo.

A veces Choli habla sola, tan sola que ni siquiera los Otros la escuchan. La soledad que se manifiesta allí "no obedece al carácter intransmisible de una subjetividad siempre desfigurada por sus modos de expresión y en particular por el lenguaje, sino a la falta de esa subjetividad" (Collin 1986, 100). A veces la voz propia, la que responde a la voz de los Otros, se transforma en la voz de nadie: una voz que todavía es la voz de alguien, pero de alguien desconocido, que ya no se puede reconocer. La voz que identifica a Choli, por la que se la reconoce, esa voz referida a (y por) los Otros porque a ellos pertenecen los signos (los valores) que hacen posible la identificación, se vuelve impersonal. En esa voz que es propia de una mujer infeliz, que habla desde y para el resentimiento, a veces se dice, sin palabras, algo irreconocible, que aparece fuera de la circulación de sentidos que gobiernan

los Otros. Como una pura afirmación que no parece ser la réplica de nada, resistiendo a la efectucción de los discursos que la hacen ser lo que es (toda vez que, conversando con Otros, les responde), la voz de Choli se anonada en la ocurrencia de un gesto intransitivo que nadie, ni el otro, ni los Otros, ni ella misma, advierte. Al acontecimiento de esa ausencia, que es el modo de ser de lo singular, sólo la narración hace justicia. Sólo ella escucha, vuelve audible para la lectura, el tono de esa voz.

Entre estas dos mujeres que conversan solas casi no existe otro tema de conversación más que los hombres. ¿De qué otra cosa podrían hablar, si la felicidad --se supone-- depende directamente de la relación con ellos? De acuerdo con la forma en que los Otros imponen sus valores (a través de oposiciones paradigmáticas), y con las condiciones en las que se ejerce esa imposición (la creencia en la propia infelicidad), para Choli existen los hombres tal como son ("todos una porquería") y tal como deberían ser en tanto ella sabe que son lo contrario. Choli desea "un hombre fino, que hable bien, y si ella cae, que la haga sentir como una dama, y que la reciba como se debe" (64), un hombre "que sepa de todo" (66) y se lo enseñe, porque sabe, por sus experiencias durante el matrimonio y en la viudez, que los hombres son indiferentes (ni la escuchan ni le dicen nada), autoritarios y tramposos. En este sentido, su imagen de los hombres no difiere en lo esencial de la imagen a la que responden las demás mujeres de Coronel Vallejos que hablan en *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas*. Hay sin embargo en lo que dice Choli un detalle en el que se insinúa lo singular: al "hombre ideal", tal como se lo describe a Mita, ella lo imagina en "una robe de chambre de seda, en una pieza perfumada, o algo así" (64). No es raro que la vendedora de "Hollywood Cosméticos" construya sus fantasías conforme al verosímil de las comedias brillantes producidas en aquellos años para el cine por los grandes estudios americanos. No es raro si se sabe que no se trata más que de una fantasía,

algo que nada tiene que ver con la realidad, que no se confunde con ella, algo a lo que se le reconoce un valor inversamente proporcional a su atractivo, un interés menor al que despiertan las representaciones que responden a lo que se sabe es el mundo miserable de la realidad. Choli sabe, como sabe cualquier mujer, porque lo saben los Otros con los que todas conversan, que esa imagen con la que fantasea es irrealizable, que no es con esa clase de hombres, en esa clase de escenarios, con los que tuvo y tendrá que vérselas en la realidad. Pero a veces ocurre una diferencia entre lo que ella sabe y lo que ella cree, un exceso de creencia absolutamente irresponsable porque nadie sabe por qué ocurre.

Como sus intereses no eran distintos de los del resto de los hombres (lo único que pretendía era usarla), la actitud del hombre al que se entregó Choli tampoco fue diferente: apenas se quedaron solos, "no habían dicho dos palabras que ya le echó las manos encima, ni se puso la robe de chambre ni nada" (68). Más allá de toda verosimilitud, es decir, sin el respaldo de los Otros, y por lo tanto sin que el otro comprenda su sentido, como una suerte de afirmación de lo imposible, Choli confunde en el momento crucial de su relato la realidad con la fantasía. Se lamenta por la ausencia, en esa resolución miserable de una historia miserable (es decir, real), de un detalle que sabe imposible, como si todavía (mientras eso ocurría, mientras se lo cuenta a Mita) creyese en su posibilidad²⁶. El tono de esta voz, como un enigma trivial, un misterio sin importancia pero encantador, se nos aparece ahí donde el diálogo con el otro se perturba (Mita no entiende la ocurrencia de la robe de chambre) porque la conversación con los Otros se suspende. En este punto en el que se bloquea la

²⁶ De acuerdo a las reflexiones de De Certeau (1995) sobre el fenómeno de la creencia, la de Choli en la posibilidad de que su amante ocasional se hubiese puesto una robe de chambre antes de poseerla es absolutamente anómala porque no supone, como toda creencia, un Interlocutor que responda por su sentido, alguien a quien remitirse para que la autorice, para que garantice su valor. Choli espera lo que *se sabe* (lo que los Otros, en tanto Interlocutores eminentes, saben) no puede ocurrir, cree en lo que todos saben que es imposible.

reproducción de los lugares comunes, en el que se suspende la efectuación de los discursos, la voz de Choli se vacía de sentido y habla, sola de sí, a solas. Ese punto es un punto de fuga. El acontecimiento del tono precipita la voz hacia un afuera radical, una soledad sin límites, absolutamente distinta a la soledad en relación con los otros, dialogando con ellos. En este punto, en el que se manifiesta todo lo que puede su literatura, el arte de Puig resplandece: a la vez que la representación de una voz individual y del universo discursivo en el que se individualiza, nos da la presencia irreal de un acontecimiento en el que se consuman, hasta brillar por su ausencia, todas las determinaciones.

Lo que Choli no puede resolver en su vida, lo resuelve la narración transformando su voz trivial en una presencia fascinante, en otra que ella misma. Entonces sí, pero ya no desde lo Otros --que no tienen nada que preguntar porque lo saben todo--, aparece la pregunta que Choli esperaba, la que despierta una presencia interesante: ¿de dónde habrá salido?

V. Entre mujeres solas II

En una de las lecturas críticas de *Boquitas pintadas* contemporáneas a su aparición, Héctor Schmucler (1969) llamó la atención sobre el valor ideológico de los silencios en esta novela. En tanto exponentes de la clase media --argumenta Schmucler--, los personajes de *Boquitas* hablan, fundamentalmente, para callar, para ocultar. Silencian "la realidad que muestra las fisuras [el sexo, la enfermedad, la muerte], para proclamar una sinceridad mentirosa que afirma los valores que la sociedad considera como expresión de seguridad, de permanencia" (8). Un ejemplo claro de este funcionamiento ideológico son, para Schmucler, los diálogos entre Pancho y Mabel ("Décima entrega") y entre Celina y la viuda Di Carlo ("Duodécima entrega") en los que se silencia el verdadero tema de conversación para poder establecer, en torno a él, un determinado contrato. Sin hablar de sus deseos e intenciones sexuales (los que quedan explicitados en las frases en bastardilla, las que se dicen sin pronunciar), Mabel y Pancho conciertan un encuentro sexual nocturno; sin decirse el desprecio que sienten una por otra y el rechazo y el temor que despierta en cada una las intenciones de la otra (ese desprecio, rechazo y temor que aparecen con toda su ferocidad, también aquí, en las frases en bastardilla que no dejan oír), Celina y la viuda Di Carlo acuerdan un destino conveniente para la relación que ésta sostiene con Juan Carlos.

Para Vanderlynden (1981), la transcripción en estos dos casos de un "discurso interior" (en bastardilla) "contemporáneo del diálogo real", es decir, del intercambio de enunciados efectivamente proferidos, "constituye un medio formal que nos permite aprehender el ser al mismo tiempo que las apariencias" (274). No sólo aprehendemos que lo que los personajes dicen no se recubre con lo que piensan realmente, con lo que

realmente quieren lograr, sino, lo que es más interesante, aprehendemos cómo logran, sin necesidad de explicitar sus intereses y sus intenciones, transmitírselos al otro y, en consecuencia, alcanzar lo que persiguen. Aprehendemos no sólo que se trata de interlocutores hipócritas, sino también cómo, en el juego entre lo dicho y lo entredicho, funcionan esta clase de diálogos. Hay que notar sin embargo, desembarazándonos de la oposición siempre equívoca y reductora interior/exterior (y de su doble ser/apariencia), que lo que Vanderlynden llama el "ser", es decir, lo que verdaderamente quieren decirse los que dialogan para llegar al acuerdo, también aparece, necesita aparecer para que el acuerdo pueda establecerse. Aunque no pueden nombrarlo (porque, *se sabe*, no hay que hacerlo), lo entredicen entre lo que efectivamente comunican, lo dan a entender, lo sugieren por medios igualmente convencionales (en todo momento *se sabe* que están diciendo otra cosa, que están hablando de eso de lo que no hay que hablar). Como en cualquier diálogo, los Otros, a quienes hay que atribuir la impersonalidad de los *se sabe*, establecen las reglas. Más que de dos discursos, en los diálogos de Mabel y Pancho y de Celina y la viuda cabe hablar de dos niveles de acción discursiva, uno explícito y otro presupuesto, mutuamente implicados para que el efecto perlocutorio deseado se realice, dos niveles complementarios cuyo funcionamiento se rige, a través de los Otros, por el principio de *lo conveniente*.

Para los sociólogos que estudian los llamados "micro-acontecimientos de la vida cotidiana", *lo conveniente* es una especie de "gramática de los 'modales' del lenguaje y del cuerpo en el espacio del reconocimiento" (Mayol 1994, 106), un saber doxológico, conocido, con mayor o menor profundidad, por todos los miembros de una comunidad, sobre lo que es o no correcto en la "presentación de sí" (21) ante los otros. La observancia o no de lo conveniente, su aceptación o su rechazo, se manifiestan en cada uno de los gestos (lingüísticos o paralingüísticos) por los que el individuo propone una imagen de sí

para hacerse reconocer por sus semejantes. Lo conveniente afecta, en primer lugar, la representación del cuerpo en tanto éste "es el soporte primero, fundamental del mensaje social proferido" (19), pero su mayor campo de aplicación se encuentra en el juego de lo explícito y lo presupuesto que se trama en cualquier conversación. "Entre aquello que se dice (...) y aquello que se calla (...), lo conveniente alcanza su plenitud en una connivencia en la cual cada uno sabe (...) que aquello de lo que se habla no es inmediatamente aquello de lo que se trata y que, sin embargo, esta separación entre el decir y el callar es la estructura del intercambio actualmente comprometido, y es esta ley sobre la que es necesario consentir para extraer beneficios" (21). Los diálogos entre Mabel y Pancho y entre Celina y la viuda Di Carlo dan un testimonio elocuente de lo beneficioso que resulta en determinadas ocasiones callar por conveniencia. Pero hay otro diálogo narrado en *Boquitas pintadas*, el de Nené y Mabel en la "Decimotercera entrega", en el que se nos muestran también, más allá de los míseros beneficios que implica en este caso el mutuo reconocimiento, los costos altísimos de este juego entre lo dicho y lo entredicho al que dos mujeres, siguiendo las reglas de lo conveniente (es decir, comunicadas y distanciadas entre sí por los Otros), se someten.

La Decimotercera es la "entrega" de *Boquitas pintadas* que más veces comentaron los críticos, en particular los que interpretaron la novela como una parodia de la literatura folletinesca. La aparición en esta "entrega" del (supuesto) modelo parodiado en el interior del (supuesto) texto paródico, "del folletín en primer grado en el interior del folletín en segundo" (Sarduy 1971, 564) justifica esa preferencia. En los contrastes entre la realidad que representan Mabel y Nené, la de las miserias morales, la insatisfacción y el resentimiento, y la realidad extremadamente sentimental representada en *El capitán herido*, el Radioteatro de la Tarde que escuchan mientras dialogan, los críticos encontraron una

escenificación de los movimientos de inversión propios de las estrategias paródicas²⁷. La presencia, por única vez en *Boquitas pintadas* y absolutamente atípica en la literatura de Puig, de un narrador omnisciente en tercera persona que introduce y comenta el diálogo entre las amigas con un discurso hecho de apropiaciones y desautomatizaciones de clichés sentimentales, no hizo más que fortalecer ese interés.

En su lectura del "entramado melodramático" de esta "entrega", Claudia Kozak (1990) valoriza la aparición del radioteatro y del narrador paródico en relación con lo que considera "el eje central del capítulo" (26): el diálogo entre Mabel y Nené. El discurso del narrador proporciona sólo un marco para la narración del diálogo entre las amigas y la principal función del radioteatro es favorecer o desenmascarar las estrategias de ocultamiento que cada una se da para con la otra mientras dialogan²⁸. Como siempre ocurre en la literatura de Puig, antes que en las referencias metaliterarias²⁹, el interés está puesto en *lo que pasa* por ciertas voces triviales sometidas al juego de las réplicas.

²⁷ "Como en el teatro-en-el-teatro de Shakespeare, el folletín interior esquematiza metafóricamente, aunque invirtiéndola, parcialmente, la acción primordial del folletín-continente: en ambas novelas la mujer se ha entregado a 'un muchacho joven' que posteriormente resulta lesionado (Juan Carlos tuberculoso; Pierre gravemente herido); pero si Juan Carlos es expulsado al exterior --el sanatorio está en Cosquín, lejos de Coronel Vallejos--, Pierre es confinado en el interior --Marie lo esconde y lo cura en lo alto del granero--; en ambas novelas a la lesión sucede la intervención decisiva de un personaje marginal (la hermana de Juan Carlos/el hermano del 'marido bruto') pero en *Boquitas pintadas* esta intervención obliga a los amantes a separarse y en la novela de las cinco [el radioteatro] a unirse; por último, esta inversión (contagio/complicidad) suscita otra: Pierre mata, Juan Carlos muere" (Sarduy 1971, 564).

²⁸ ~~El radioteatro comienza siendo un instrumento eficaz para que Mabel sostenga su principal~~ recurso de lucha en el diálogo con su amiga: el ocultamiento de lo que ella sabe sobre Juan Carlos y la otra ignora. "Para evitar que el diálogo se deslice hacia zonas peligrosas para ella, Mabel propone (o, mejor dicho, impone) escuchar la novela de las cinco de la tarde. El radioteatro se convierte así en interferencia respecto del deseo de saber de Nené: es 'murmullo', 'ruido' que tapa. Con todo, termina volviéndose contra sí mismo, ya que articula todo el diálogo entre las amigas quienes, por identificación con los sucesos y personajes de la novela, van dejando a la vista sus deseos y frustraciones, se van des-cubriendo" (Kozak 1991, 27).

²⁹ ~~En este caso, las referencias a la literatura trivial a través del uso distanciado de sus~~ convenciones.

Kozak abre las mejores posibilidades de lectura para la "Decimotercera entrega" no sólo porque sitúa el diálogo entre las dos amigas como eje narrativo, sino fundamentalmente porque caracteriza ese diálogo como una "lucha libre" en la que "lo que está en disputa es un cierto *saber* que gira en torno de la figura de Juan Carlos" (27). Antes que una ocasión de tranquilidad o respiro, la intimidad entre Mabel y Nené es, para cada una, motivo de inquietud, certidumbre de peligro. Las viejas amigas vuelven a encontrarse para "ponerse al día", para recomenzar el antagonismo que las une desde la adolescencia, ese antagonismo que alcanzó su mayor punto de tensión cada vez que tuvieron que confrontar sus respectivos deseos de poseer a Juan Carlos.

Para Roxana Páez, que establece una continuidad entre el universo moral de los melodramas que estas dos mujeres consumen y el que efectivamente determina sus intercambios, Mabel y Nené "se cristalizan [durante el desarrollo del diálogo] con un alto grado de estereotipia: la malvada y la sumisa; la hipócrita y la que habla sinceramente" (1995, 25). Es verdad que Mabel suele mostrar una perversidad que está completamente ausente en Nené, pero también es verdad que Nené puede ser tan hipócrita como Mabel cada vez que lo cree necesario porque ella también responde a la exigencia, común a todos los que hablan en la novela, de ocultar sus culpas y de propiciar secretamente la revelación de las de los otros. Con sus recursos, de acuerdo a sus posibilidades, Nené miente y oculta su propia infelicidad y desea la infelicidad de sus semejantes tanto como cualquier otro, tanto como Mabel. La diferencia entre una y otra no es, como en las tramas melodramáticas, moral (porque las dos se identifican con los mismos valores, los de lo que es conveniente), sino de competencia³⁰. Mabel sabe más que Nené (de cine, de música, de

³⁰ También de extracción e inserción social (Mabel es maestra; Nené, antes de ser ama de casa, fue vendedora de una tienda).

modas, de Juan Carlos: de la vida) porque sabe manejarse mejor, con más habilidad y, sobre todo, con más audacia. El error de apreciación de Páez se explica, tal vez, porque en su lectura falta la referencia a la conversación transubjetiva que condiciona el diálogo-lucha intersubjetivo entre las dos amigas. Páez se limita a considerar lo que ocurre en el enfrentamiento entre dos y tal vez por eso se ve llevada a resolver la diferencia en oposición simétrica. Tratándose de la literatura de Puig, hay que tener presente que en ese diálogo, como en cualquier otro, no se trata sólo de una lucha entre dos, sino que hay además otras luchas que considerar: la que cada una sostiene con los Otros (que aparecen --que han aparecido siempre-- entre ellas para ponerlas en pie de lucha), esas luchas en las que, pase lo que pase, las dos pierden.

Desde antes de comenzar a dialogar, desde antes de comenzar a ejercer presión una sobre otra a través de las palabras, Mabel y Nené ya se representan mutuamente como antagonistas por obra de la presión que los Otros ejercen sobre ambas. Las dos sufren la violencia de la inculpación y de la intimación a responder que los Otros descargan sobre todos los que toman la palabra. Las dos se saben infelices y temen ser reconocidas como tales (Nené porque se ha convertido en una esposa y madre insatisfecha, Mabel porque presiente que va hacia ese mismo destino en su intento de huir de las maledicciones del pueblo). Por eso necesitan hablar para ocultar su condición, simular la opuesta y, además, demostrar la infelicidad de la otra. Pero como para hablar tienen que hacerlo con la lengua de los Otros (la de la injuria mortal, que las inmoviliza en la humillación y la vergüenza), aunque consiguen durante el diálogo acorralar a la otra contra la evidencia de sus faltas, inevitablemente terminan exhibiendo lo que deseaban ocultar³¹.

³¹ Esta dimensión de lucha cuerpo a cuerpo en la que se echa mano de los recursos más bajos no es la única que se puede reconocer en esta conversación entre amigas, pero sí, indudablemente, la que domina sobre cualquier otra. Los momentos en los que aparece, entre Nené y Mabel, una

Como ya lo dijimos en el capítulo 4 de este trabajo, cuando nos ocupamos de evaluar los alcances de la crítica a *Boquitas pintadas* en clave de parodia, Mabel y Nené no se consuelan de sus desdichas pequeño-burguesas a través del consumo de relatos sentimentales (el radioteatro que escuchan mientras dialogan, por ejemplo), sino por medio de un recurso más directo: regodearse con la certidumbre de las carencias y desdichas ajenas³². Por eso ocupan buena parte del diálogo en tratar de poner a la otra en situación de exhibirse, en hacer que reconozca sus carencias y hable de ellas, pero sin declarar sus propósitos malintencionados e intentándolos disimular detrás de otros más amigables. En esta confabulación de todos contra todos, en la que cada una cuenta como aliado a su peor enemigo (los Otros), el principio de lo conveniente muestra toda su miserable eficacia. Para Mabel es conveniente mostrarse cortés (como se supone tiene que serlo una vieja amiga) y disimular sus intenciones de acorralar y desnudar moralmente a Nené, para que esas intenciones puedan verse satisfechas durante el desarrollo del diálogo. Para Nené es conveniente actuar como si no reconociese las intenciones de Mabel, para que el diálogo prosiga y pueda obtener durante su desarrollo la información que desea (fundamentalmente sobre Juan Carlos) y para, eventualmente, si se presenta la ocasión, obligar a su vez a la otra a que se exhiba. En el intercambio de "amabilidades" con el que comienza el diálogo (las ironías de Mabel sobre la belleza de los hijos de su amiga y sobre lo "linda" que tiene la

afectividad menos feroz (cuando irrumpen los recuerdos del pasado, cuando se abandonan a la melancolía de la rememoración), no son más que breves momentos de tregua entre una escaramuza y otra.

³² Cuando llega al edificio en el que vive Nené y advierte que su frente parece lujoso, Mabel se tranquiliza al comprobar la ausencia de una alfombra en la entrada: "el edificio donde ella muy pronto habría de vivir contaba en cambio con ese elemento decisivo para definir la categoría de una casa" (Puig 1974b, 184). Después de transcurrida la charla, cuando abandona la casa de su amiga, se lamenta de tener que irse sin conocer a su marido "y por lo tanto sin apreciar cuánto lo habían desfigurado los muchos kilos adquiridos" (199): se lamenta por tener que privarse de un motivo suplementario de tranquilidad.

casa, ironías que Nené se ve obligada a entender literalmente y a desmentir) encontramos el primer ejemplo de este funcionamiento.

Después de un momento de silencio, en el que cada una adhiere al lugar común melancólico que dice que "todo tiempo pasado fue mejor", como si temiese que la otra le hubiese leído el pensamiento y se hubiese enterado de que también ella, en el fondo de su corazón, reconoce la infelicidad del presente, Mabel toma la iniciativa y con una sola pregunta, una simple pregunta, desencadena uno de los momentos más intensos de la batalla: "¿Sos feliz?" (187). En este punto las dos amigas rozan los límites de lo conveniente, de lo que se puede decir-hacer, una contra otra, sin que el diálogo se interrumpa bruscamente. Puesta contra las cuerdas por la audacia de un contrincante que sabe más fuerte y más astuto, Nené convierte su debilidad (su incapacidad para responder) en el arma más potente. Responde con el silencio, extrae de la naturaleza paradójica de ese acto discursivo que es callar ante otro las fuerzas para sortear los peligros a los que quedó expuesta³³. Nené sonríe enigmáticamente y así obliga a Mabel a que se haga cargo de la situación, a que vuelva a tomar la palabra para reencauzar el diálogo por los caminos convenientes: "-Se ve que sos feliz, tenés una familia que no cualquiera...". La tensión, provisoriamente, se disipa y la mentira insostenible de Nené ("-Si, no me puedo quejar"), que las dos sostienen por conveniencia, cierra el episodio.

A pedido de Mabel, que no duda en ejercer sus privilegios de "visita", las dos amigas pasan a escuchar el Radioteatro de la Tarde. Lo más notable en este momento de transición es el permanente ejercicio de desautomatización de los clichés románticos al que someten Nené y Mabel la trama del radioteatro por seguirla desde las expectativas que

³³ "No sabía qué responder, iba a decir 'no puedo quejarme', o 'siempre hay un pero', o 'sí, tengo estos dos hijitos', mas prefirió encogerse de hombros y sonreír enigmáticamente" (187).

definen los lugares comunes que las interpelan en sus propias y nada novelescas vidas. Nené quiere saber si la heroína es una chica "seria" o "de hacer programas" (189) y le parece justo que "se embrome", si "se entregó" antes de casarse (190); Mabel justifica el matrimonio de la muchacha con un hombre grosero y tiránico por el temor a "quedarse soltera y sola" (194).

Además de ser una ocasión para que Nené y Mabel se confirmen, una frente a otra, en sus lugares respectivos de vulgaridad e ignorancia y de sofisticación y saber³⁴, el radioteatro funciona también como motivación para que las dos mujeres deriven la charla hacia sus propias historias de amor, las que quedaron en el pasado. El sacrificio de Marie, que ayuda a Pierre a volver a la batalla sin intentar retenerlo a su lado haciéndole trampas, las lleva a preguntarse cómo habrían actuado ellas mismas en una situación semejante. Entre las cursilerías de Nené sobre la necesidad de saber "jugarse el todo por el todo, aunque sea una vez en la vida" (195) y el fatalismo --a la medida de su irresponsabilidad-- de Mabel, que asegura creer "que todo está escrito", aparece el recuerdo de Juan Carlos para apropiarse de la conversación. Mabel aprovecha (y propicia) la irrupción de este tema, el que más las apasiona, para desplegar toda su capacidad de decir cosas perturbadoras sin tener que hacerse cargo de los efectos que producen en el interlocutor. Su dominio sobre Nené es en este momento absoluto: despierta en ella el interés de saber lo que inevitablemente la hundirá (que el tamaño del pene de Juan Carlos es más que considerable y que por eso hace gozar tanto a las mujeres), exhibe todo lo que sabe sobre ese asunto pero sin explicar cómo lo supo y, finalmente, cuando ya logró lo que quería, se repliega

³⁴ "- ¿Te gusta, Nené?

- Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja del todo bien. -Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordando que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas.

- Pero si es buenísima, a mi me gusta -replicó Mabel recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio" (192-193).

detrás de la afirmación de que todo lo que dijo era mentira, nada más que una broma. El éxito de esta estrategia de sometimiento se mide por el interés --en el sentido chismoso del término-- de lo que Nené deja entrever durante su desarrollo: que todavía ama a Juan Carlos, aunque nunca más estará con él; que mientras estaban de novios no lo "aprovechó" sexualmente, como tantas otras, incluida Mabel; que no ama a su marido (ni goza con él), aunque deberá pasar a su lado el resto de su vida.

Quizá porque reconoce (ante Mabel y los Otros) que ya no tiene nada que perder en esta conversación, que todos sus temores fueron violentamente confirmados y sus desdichas y frustraciones, puestas al descubierto, Nené concibe "una forma de devolver en parte a su amiga los golpes asestados durante la reunión" (210). Esta vez es ella la que tensiona al máximo el diálogo, la que lo pone al borde de su interrupción, y lo hace, como antes Mabel, enunciando una pregunta inconveniente³⁵: "¿estás realmente enamorada de tu novio?" (210). Mabel tarda unos segundos en responder y ese silencio mínimo basta para que su "comedia de la felicidad" se derrumbe de inmediato y esta vez sea ella la que queda, de golpe, violentamente, al desnudo. Con la satisfacción y la tranquilidad que le da haber cumplido su misión, Nené se hace cargo de la continuidad del diálogo: restablece la situación denegando la inconveniencia de la pregunta ("-Ya sé que lo querés, pero de tonta una a veces pregunta cosas."). Para "elevar" el tono de la reunión, las acciones concluyen, irónicamente, con la coincidencia de las amigas en el lugar común "kitsch" de las verdades sobre el amor que dicen los boleros.

Antes de ese final disciplinadamente apacible, la intimidad del diálogo hace lugar a una última pregunta de Mabel que oímos como diferente, por su origen y fin, a las otras.

³⁵ Inconveniente porque tendría que resultarle tan obvio que la única respuesta posible es la afirmativa como para no necesitar preguntar.

Abrumada por la falta de amor a su futuro esposo, y por el temor a que la convivencia no haga más que acentuar esa falta, Mabel interpela a su amiga: "Vos Nené ¿lo querés más ahora a tu marido que cuando eran novios?" (211). Mabel se dirige a Nené desde otro lugar que el que sostuvo hasta ahora, desde un lugar diferente al del antagonista aliado a los Otros para certificar la infelicidad del semejante. Aunque sabe cuál es la respuesta y sabe que ésta implica la derrota de su amiga (lo que, hasta este momento, era la única razón para preguntar), Mabel prefiere ignorar lo que sabe y privarse de un último triunfo para tratar de establecer con Nené un vínculo de confianza que le permita sostener alguna esperanza de felicidad. Apelando a la experiencia de su amiga, busca, a través de esa pregunta, un Otro imposible detrás de los Otros, un Otro que le diga algo diferente a lo que los Otros imponen como certidumbre, un Otro que la reconforte y la consuele. No sabemos cuál fue la respuesta de Nené; acaso por piedad, el narrador olvidó transcribirla. Pero sabemos, por lo que sabemos de la conversación que atraviesa a estas dos amigas, que, cualquiera haya sido su contenido, esa respuesta conveniente no habrá servido más que para confirmarlas, una junto y contra otra, como sometidas a los Otros.

Capítulo 7

UNA RELECTURA DE *THE BUENOS AIRES*

AFFAIR

I. Texto y contexto

Cuatro años después del suceso que significó la aparición de *Boquitas pintadas*, del notable éxito de ventas y --en parte-- de críticas¹ gracias al cual ingresó ruidosa y definitivamente al campo literario argentino, identificado con una fórmula narrativa en la que se combinan el gusto por los géneros triviales y el cine de Hollywood, la experimentación técnica y la crítica a la ideología de la clase media, Puig publicó su tercera novela, *The Buenos Aires Affair*. Como nunca antes, porque hasta ese momento las condiciones institucionales no estaban todavía dadas, y como nunca después, Puig escribió esta novela bajo un impulso dominante reactivo: antes que para experimentar algo nuevo, para responder a lo existente. Si *La traición de Rita Hayworth* pudo comenzar a escribirse accidentalmente, en una casi total indiferencia respecto de las demandas de los lectores argentinos del momento, los que serían sus lectores, *The Buenos Aires Affair* se escribió, desde su comienzo, como una respuesta a determinadas expectativas creadas por la lectura de las dos novelas anteriores. En el momento de escribir su tercera novela, Puig sabía no sólo que contaba con un público propio, que tenía que mantener o ampliar, sino también que dentro de determinados medios literarios e intelectuales su obra era despreciada e incluso subestimada. A partir de esta doble certidumbre, la de la existencia de lectores

¹ Sabemos que no todos los críticos valoraron positivamente la apuesta literaria de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, que hubo incluso quienes la descalificaron taxativamente, pero pocas obras, dentro de la literatura argentina, despertaron adhesiones tan fuertes desde sus comienzos como la de Puig. Unos meses antes de la publicación de *The Buenos Aires Affair*, en la respuesta a una encuesta de la revista *Latinoamericana* sobre "la situación de la literatura aquí y ahora", Josefina Ludmer escribió: "Las dos novelas de Manuel Puig dominan, con un peso aplastante, el panorama literario argentino de los últimos años; lo signan (en todos los sentidos posibles del término: lo escriben, firman, sellan, marcan)... (...) La escritura de Puig se destaca, aislada, en medio de la chatura, el anacronismo y, paradójicamente, la 'puesta al día' de los grandes nombres..." (Ludmer 1973, 12).

cómplices y de lectores adversos, para satisfacer las expectativas de unos y polemizar con otros, Puig escribió *The Buenos Aires Affair*. Como vimos en el capítulo 4 de este trabajo, algo semejante había ocurrido ya con *Boquitas pintadas*, pero mientras que en ese caso las expectativas de recepción determinaron casi exclusivamente ciertos gestos paratextuales, en el caso de *The Buenos Aires Affair* fue el conjunto de la estrategia narrativa de Puig la que quedó subordinada a la necesidad de responder al contexto, de reforzar la propia identidad y fijar una posición en el interior del debate crítico sobre su propio valor literario.

Comencemos por el principio, el título y, debajo de él, la autodesignación genérica: *The Buenos Aires Affair. Novela policial*. Después de las repercusiones de *Boquitas pintadas* y su autodesignación como *Folletín*, el gesto de darle a una novela con complejidades técnicas un título y una especificación genérica que remiten a la cultura popular se ha convertido en un recurso característico de Puig², en un procedimiento paratextual para establecer determinados pactos de lectura que ya es un lugar común de su literatura. Antes que cualquier otro efecto, insistiendo en un gesto que ha demostrado su eficacia, Puig busca el reconocimiento (de sí mismo a través de su obra): que su nueva novela sea identificada como un producto característicamente suyo, como una más de sus incursiones, seductoras y críticas, por los dominios familiares de la cultura de masas.

Como en *Boquitas pintadas*, en *The Buenos Aires Affair* la adscripción a un género popular a la manera de un subtítulo remite, antes que a las convenciones de ese género (que en el desarrollo de la novela --se supone-- serán transgredidas o parodiadas), a las expectativas de los lectores. En el caso de *Boquitas*, como ya vimos, la referencia a la literatura folletinesca refuerza el pacto de lectura *camp* que propone la novela. Sobre el horizonte de una intencionalidad paratextual semejante, el caso de *The Buenos Aires Affair*

² Del Puig de los comienzos, ya que después de *The Buenos Aires Affair* no lo volverá a usar.

es distinto. La diferencia, a la que arribaremos después de nuestro habitual recorrido polémico por algunas lecturas críticas, tiene que ver también con la mayor sujeción de Puig en su tercera novela a las expectativas del contexto.

La presencia en el título del término "affair", que remite, entre otros sentidos posibles, al "asunto" policial, y, fundamentalmente, la autodesignación genérica en el subtítulo parecen plantear un pacto de interpretación entre la tercera novela de Puig y sus eventuales lectores. Como había sucedido antes con *Boquitas pintadas* y el folletín, algunos críticos dieron una formulación de ese pacto de lectura en términos de parodia, transgresión o desvío. Por no poder tomarlas en un sentido literal (*The Buenos Aires Affair*, evidentemente, no es una novela policial), interpretaron las referencias al género en clave de inversión³. Para Epple, que escribió el trabajo que inaugura esta línea de interpretación (un trabajo representativo de los intereses teóricos e ideológicos de un sector de la crítica literaria latinoamericana de los setenta), en *The Buenos Aires Affair* Puig desenmascara, a partir del modelo genérico, la alienación de los personajes de la novela y la de los lectores que consumen literatura de entretenimiento (1974, 25). "El desarrollo de la historia va convirtiendo, según él, lo policiaco --vividido como posibilidad de destino en un mundo coherentemente estructurado-- en un simulacro que desenmascara conflictos psicosexuales arraigados profundamente en algunos seres, los que revierten compulsivamente en sus conductas individuales y en las actitudes sociales" (25-26). En lugar del mundo armónico y coherente representado en los relatos policiales, la novela de Puig presentaría un mundo ambiguo y azaroso, es decir, un mundo real: el mundo tal cual es cuando se le quitan las máscaras tranquilizadoras con las que lo encubren las ideologías de los medios de

³ Sobre los presupuestos del recurso crítico a la parodia (la lógica de la negación y la inversión), ver el capítulo 4 de este trabajo.

comunicación de masas. *The Buenos Aires Affair* es "una anti-novela policíaca" (23) en la que no se cumplen las expectativas del lector familiarizado con el género, en la que no hay una restitución final del orden que se fracturó violentamente con la presencia del crimen.

Lo mismo que para Epple, para Kerr la familiaridad con la novela detectivesca "es esencial para una lectura de *The Buenos Aires Affair* como una nueva adición al género y, a la vez, como una parodia estructural y estilística de sus convenciones" (1980, 201). También habla de parodia Muñoz (1987), aunque en su lectura el tipo de novela policial parodiada por *The Buenos Aires Affair* no es la de enigma, sino el *thriller*. En la misma línea que Muñoz, Ponce (1998) lee en la novela de Puig una "transgresión" del código del *hard-boiled* que afecta tanto la estructura temporal como el "panel de personajes" característicos del género: en *The Buenos Aires Affair* el desarrollo de la intriga no sólo no es evolutivo, sino que sufre, además de violentas retrospectivas, continuos detenimientos⁴ y, si bien es posible identificar en esta novela una víctima y un victimario (Gladys y Leo, respectivamente), falta la figura del investigador o pesquisante. Teniendo en cuenta las mismas diferencias señaladas por los otros críticos, Ogando habla de un "distanciamiento gradual" (1997, 252) de *The Buenos Aires Affair* respecto del modelo genérico al que, en principio, adscribe. El desenvolvimiento, en un determinado orden, de los tres sentidos que el diccionario atribuye al término "affair", le permite representar la dirección de ese movimiento de desplazamiento: del asunto policial al asunto privado o secreto y, de éste, al asunto de orden erótico-amoroso (251-2).

Los argumentos que proponen estos críticos nos persuaden cuando apuntan a establecer las diferencias entre *The Buenos Aires Affair* y el supuesto género de base.

⁴ El ejemplo más espectacular de esto lo encontramos en el capítulo II de la novela, en el que la descripción se apodera del espacio narrativo y detiene la acción a lo largo de cinco páginas.

Acordamos en que no se pueden encontrar en la novela de Puig la estructura narrativa lineal, el esquema de los dos relatos (el que corresponde al crimen y el que corresponde al proceso de investigación) y la figura del detective que caracterizan al género policial, mientras que sí encontramos procedimientos y motivaciones que nada tienen que ver con ese género (como el trabajo de fragmentación y multiplicación de la perspectiva narrativa) o que, incluso, contrarían su legalidad (como el pormenorizado interés en la psicología de los personajes). En lo que no podemos estar de acuerdo es en que, establecidas estas diferencias radicales, se continúe hablando de parodia. Como ya lo dijimos respecto de *Boquitas pintadas* y el folletín, para hablar de parodia tendrían que poder considerarse simultáneamente semejanzas y diferencias entre el texto parodiante y el texto parodiado, es decir, diferencias que se van desprendiendo de las semejanzas, desvíos que mantienen presente la legalidad que transgreden. No hay parodia del género policial en una narración donde no hay detective ni proceso de investigación, sino donde esas funciones reciben un tratamiento extraño, poco convencional (como en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano o como en *Su turno* de Alberto Laiseca⁵). En *The Buenos Aires Affair*, aunque hay historias que se desarrollan alrededor de un delito que implica una víctima y un victimario, no hay un personaje interesado en resolver ningún misterio o enigma, en llevar adelante una investigación que permita identificar un culpable y sus motivaciones⁶.

⁵ Sobre los vínculos paródicos de cada una de estas novelas con el género policial, ver, respectivamente, Ponce (1996) y Rodríguez Pérsico y Rocco-Cuzzi (1980).

⁶ Afirmer, como lo hace Kerr, que en *The Buenos Aires Affair* la figura del detective es eliminada pero que sus funciones están distribuidas entre varios personajes (Clara Evelia, María Esther, el psiquiatra de Leo), ya que estos personajes "son intérpretes cuya necesidad de saber es provocada por algo similar a un misterio que puede o no ser resuelto" (1980, 226), nos parece un recurso ingenioso para sostener la interpretación paródica pero sin demasiado sustento en el texto. Clara Evelia, la madre de la víctima, no sólo no lleva adelante una investigación sobre la desaparición de su hija, sino que hace todo lo posible para negar que se trate de un secuestro; María Esther y el psiquiatra no son más que confesores involuntarios y eventuales delatores del crimen de Leo (la violación y el probable homicidio del joven homosexual), no los mueve la necesidad de saber, sino

Más que de un distanciamiento progresivo del modelo del relato policial, a propósito de *The Buenos Aires Affair* hay que hablar de una proximidad mínima, de una adhesión leve a las convenciones del género. Aunque se dé en el subtítulo esa designación, la novela de Puig tiene muy poco de policial: la presencia de algunas actitudes criminales, la creación de suspenso, nada más. Por otra parte, si queremos ser rigurosos, hay que reconocer que ninguna de estas dos propiedades definen la especificidad del relato policial (como sí lo hacen la presencia de un detective y de un proceso de investigación) y se las puede encontrar en novelas que nadie identificaría con algún género en particular.

Como lo hace con otros discursos (el de las revistas de moda, el de los registros forenses, el de las noticias policiales, el de las sesiones psicoanalíticas⁷), Puig usa los procedimientos del policial con una finalidad específica que responde, no a las leyes del género, sino a la "ley de la necesidad"⁸ de su novela. En el capítulo I de *The Buenos Aires Affair*, por ejemplo, juega con la creación de suspenso alrededor de un hecho misterioso, la desaparición de Gladys, para asegurarse el interés del lector desde el comienzo y para, garantizado su interés, transmitirle las tensiones que recorren la conversación familiar que interpela a la mujer desaparecida. Puig usa en este capítulo un narrador en tercera persona que actúa, por momentos, a la manera de una cámara subjetiva extraña (como la que encontramos en algunas películas de Hitchcock⁹) porque no remite a ninguna persona en particular: representa la visión de alguien comprometido con la intriga, que está en "el lugar del hecho" y señala --sin aclarar del todo de qué se trata-- cosas que el personaje no

la voluntad del psicópata de ser finalmente castigado y pagar sus culpas.

⁷ Cfr., respectivamente, los capítulos VII, XIV, X y VIII de la novela.

⁸ Para el concepto de "ley de la necesidad" en la novela, ver Blanchot 1977, 194-5 y 242-3.

⁹ La inspiración hitchcockiana de este procedimiento fue señalada por el propio Puig en

advierde, pero no se la puede identificar con ninguna perspectiva personal. Gracias a esta conjunción de subjetividad e impersonalidad en el punto de vista narrativo, mediante una serie de acotaciones inquietantes por lo imprecisas¹⁰, se va creando el suspense alrededor de la misteriosa desaparición de Gladys y de las reacciones de su madre, Clara Evelia, ante el suceso. Al terminar el capítulo queda formulado el enigma que asegura el interés del lector en la prosecución de la intriga: ¿quién raptó a Gladys?, pero sobre el cumplimiento de esta función básica la narración produce un acontecimiento más potente, que tendrá mayores y más intensas repercusiones en el desarrollo ulterior de la novela y que, desde un comienzo, nada tiene que ver con las convenciones del relato policial: la presentización de la voz de la madre (una de las voces que marcan a Gladys) como voz dominada por la impostura (moral y estética)¹¹. El enigma de la desaparición de Gladys se resuelve de inmediato en el capítulo II y aunque se formula otro (¿qué va a hacer Leo con la mujer?),

la entrevista que le realizó Jorgelina Corbata (1983, 602-603).

¹⁰ Desde que comienza a contar, el narrador sugiere, insinúa, pero no afirma. Hace referencia a una sombra que se proyecta sobre una ventana, a la que la madre no presta atención, y que "tal vez" fuese de los árboles del jardín (¿un modo indirecto de decir que tal vez fuese otro cuerpo el que proyecta esa sombra, acaso el cuerpo de alguien que merodea fuera de la casa?); mientras la madre cierra los ojos para poder concentrarse en el recuerdo de un poema de Bécquer, conjetura que alguien podría haber entrado en ese momento sin que ella lo percibiese (¿habrá ocurrido esa entrada?); habla del haz de luz de una linterna que ilumina las huellas barrocas que van desde la puerta de entrada a la puerta de la habitación de Gladys (las pruebas inequívocas de que alguien entró durante la noche a buscarla), aunque sabemos que no hay nadie más que Clara Evelia en el lugar, nadie que pueda sostener una linterna; asegura que si la madre, mientras reflexionaba sobre lo que le pudo suceder a su hija, hubiese mirado hacia la derecha, hubiese notado una "presencia inesperada", pero no aclara de qué presencia se trata.

¹¹ Como *La traición de Rita Hayworth*, que comienza con la conversación múltiple en la casa de la abuela materna de Toto, *The Buenos Aires Affair* no comienza con la narración de la voz de su protagonista sino con la de su lengua materna: la lengua de los estereotipos, las intimidaciones y las injurias que asfixian su universo discursivo. La historia de Gladys, tal como se presentiza en los capítulos siguientes de la novela, es, fundamentalmente, la historia de una sobreviviente a las imposturas y los resentimientos de la lengua en la que tuvo que hablar, es decir, la lengua con la que tuvo que individualizarse. La envidia, la frustración, el egoísmo disfrazado de generosidad, la cursilería y los arrebatos "kitchs" son las pasiones y los gestos que irritan los pensamientos de Clara Evelia, madre y declamadora, mientras reflexiona sobre el destino de su hija. De esas pasiones y esos gestos, de los que rara vez podrá desprenderse del todo, intenta huir Gladys desde su infancia.

durante las doscientas páginas en que se difiere su resolución los procedimientos policiales desaparecen casi por completo. En lugar de las peripecias propias de una investigación, se van narrando, mediante un complejo juego de retrospecciones y cambios de puntos de vista, las vidas paralelas de Gladys y Leo, desde sus respectivos nacimientos hasta el momento en que se cruzan. Leído desde ese desarrollo ulterior, desde las inquietudes recurrentes en la vida de Gladys, la elección de una perspectiva extraña en el capítulo I sirve, antes que para sostener una trama policial mediante el suspenso, para transmitir --sin nombrarla-- la ambigüedad de los sentimientos maternos de Clara Evelia, que a la vez que toma a su cargo la recuperación de su hija, desea inconscientemente sacársela de encima, que desaparezca para siempre y la deje descansar: por eso no ve lo que podría ver, lo que tendría que ver, y por eso, aunque descubre pruebas inequívocas del rapto, decide finalmente no hacer la denuncia, por temor a pasar "un terrible papelón", y esperar absurdamente que Gladys vuelva.

No resulta demasiado aventurado suponer que, de no haber existido el subtítulo, la relación de *The Buenos Aires Affair* con el género policial no hubiese sido un tópico obligatorio de la crítica sobre la novela; en todo caso, tal vez hubiese ocurrido que se mencionase el policial como uno más de los géneros y discursos de los que Puig tomó elementos para la construcción de su obra. Esta suposición nos reenvía al problema con el que comenzamos: ¿cuál, ya que no el de señalar la adscripción al género o la apertura de una estrategia paródica, es el sentido de la referencia al policial en el subtítulo? Las respuestas que podemos dar a esta pregunta remiten en todos los casos a determinaciones pragmáticas: no atienden a las relaciones estructurales de la novela con un supuesto modelo de base, sino al modo en que ella responde a ciertas condiciones de recepción instituidas en el campo literario argentino contemporáneo a su aparición.

En primer lugar, como dijimos al comenzar este capítulo, identificando *The Buenos Aires Affair* como novela policial, Puig repite el gesto que ya había realizado con *Boquitas pintadas* de exhibir la proximidad de su literatura con la cultura popular. Para el cumplimiento de una estrategia que consiste fundamentalmente en reforzar su identidad estética, es decir, en presentarse ante sus lectores como ellos esperan que lo haga; para el cumplimiento de esa estrategia de refuerzo de lazos con el mercado ya establecidos, a Puig le importa no tanto trabajar con tales o cuales convenciones de un género, sino que el género al que remite pertenezca inequívocamente a la cultura popular. Para quienes adhirieron a la propuesta estética de *Boquitas pintadas*, el subtítulo de *The Buenos Aires Affair* anticipa que esta novela también forma parte del proyecto puigiano de crear "una nueva forma de literatura popular"¹². Pero a partir de esta semejanza básica se puede apreciar una diferencia fundamental entre las estrategias paratextuales de la segunda y tercera novela de Puig. La autodesignación de *Boquitas* como "folletín" se deja leer como un gesto *camp*: la novela se identifica no sólo con una forma trivial, sino fundamentalmente con una forma cultural del pasado reciente, que perdió actualidad, y que tiene que ver con el mal gusto. El gesto de llamar a *The Buenos Aires Affair* "novela policial" no tiene nada de *camp*¹³: en primer lugar, porque el policial es un género masivo pero que goza de

¹² La expresión pertenece a Puig y la encontramos en la contratapa de la primera edición de *Boquitas pintadas* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969).

¹³ La estética *camp* se manifiesta, en *The Buenos Aires Affair*, en otras instancias paratextuales: en el título, "chic e internacional" a juicio de Gladys (123), que podría haber sido el de un film americano de los años 30 ambientado en una capital exótica, y fundamentalmente en los epígrafes con los que se abre cada capítulo, que remiten también al objeto de culto de Puig: el cine hollywoodense de los años 30 y 40. Se pueden descubrir relaciones analógicas entre cada epígrafe y el texto del capítulo correspondiente, relaciones temáticas, de "contaminación de rastros estereotípicos" (Myrna Solotorevsky, citada en Ogando 1997, 257). Se puede interpretar el funcionamiento de los epígrafes en términos de crítica ideológica, ya sea desde un punto de vista moderno (el que supone que mediante los fragmentos de películas citados Puig intenta mostrar "la peligrosidad de sus mensajes" sobre la conciencia de las mujeres de clase media (Amícola 1992, 53)), ya sea desde un punto de vista postmoderno (el que supone que el reciclaje y la manipulación de estos

prestigio dentro de la cultura letrada¹⁴, al que se lo reconoce como literatura de entretenimiento pero sin ligarlo de ninguna forma con el mal gusto; luego, porque no se trata de un género del pasado sino, en el momento en que aparece la novela de Puig, de absoluta actualidad.

Desde mediados de los 60 se da en la cultura argentina una creciente reivindicación de la novela negra; una de las manifestaciones más relevantes de este fenómeno de legitimación lo constituye la creación, en 1969, de la colección "Serie Negra" de la Editorial Tiempo Contemporáneo (una de las más prestigiosas dentro del medio intelectual porteño), bajo la dirección de Ricardo Piglia, en la que se publicaron traducciones argentinas de los principales exponentes del *thriller* americano. Apoyándose en ese horizonte de legitimidad, a comienzos de los 70 aparecen las primeras versiones nacionales del género. El mismo año que *The Buenos Aires*, 1973, se publican *El agua en los pulmones* de Juan Carlos Martini y *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano; al año

restos estereotipados de la cultura popular responde a un "intento de carnavalización del centro a partir de la periferia" --Castillo Durante 1995, 91). Se puede también afirmar que la serie de epígrafes constituyen algo así como la publicación de un álbum íntimo de las preferencias cinematográficas de Puig, un álbum que no siempre parece tener relación con el texto de la novela y que no parece cumplir otra función más que la de exhibir una subjetividad fascinada por el glamour y la cursilería. Antes que como una cita, cada epígrafe funciona como la representación de un recuerdo; como lo que queda de un doble proceso de traducción: del inglés al castellano y del texto del guión tal como fue escrito a la versión que se recuerda. Los epígrafes no remiten estrictamente a las películas de referencia (Rodríguez Monegal --1974, 389-- fue el primero en advertir esta falta de correspondencia), sino a la memoria de Puig, es decir, a las huellas del impacto de cada escena sobre su sensibilidad. Que se trata de una sensibilidad camp lo prueba espectacularmente el hecho de que en el centro de cada escena recordada encontramos el nombre de una diva: no el nombre del personaje que representaba, sino el nombre propio de la actriz. Para señalar la intensidad singular de la aparición de la diva en el recuerdo de cada escena, los otros personajes que intervienen no están designados por un nombre propio (ni el del actor ni el del personaje), sino por la función que cumplen en tanto *partenaires*: hija, amiga, abogado, ladrón, general austrohúngaro, fiel acompañante. En el álbum íntimo que Puig hace público están todas sus *stars* favoritas, incluida Mecha Ortiz, la única diva argentina (según Choli en *La traición de Rita Hayworth*); como no podía ser de otra forma; Marlene Dietrich y Greta Garbo son las únicas que aparecen dos veces y Rita Hayworth, al final.

¹⁴ Los nombres de Borges, con referencia a la novela de enigma, y de Piglia, respecto de la novela negra, son suficientes como ejemplo del prestigio del policial.

siguiente, *Los asesinos las prefieren rubias* también de Martini y *Un revólver para Mack* de Pablo Urbanyi.

Si en el momento de subtítular *The Buenos Aires Affair* Puig tuvo presente este fenómeno de actualidad de la novela negra dentro de la cultura letrada argentina, tal vez no se debió a una supuesta búsqueda de legitimidad, a que creyese necesario legitimar su literatura a través de esa referencia¹⁵, sino a algo más simple: el deseo de ampliar su público. Sin estar demasiado interesado en practicar o transgredir sus convenciones, Puig quizá remitió su novela al policial para llamar la atención del público aficionado al género, un público atraído por sectores de la cultura popular en los que él todavía no había incursionado y que posiblemente no se habían aproximado hasta entonces a su literatura.

Considerar el interés de muchos intelectuales de la época por el *thriller* puede servir también de punto de partida para una conjetura más sobre el sentido del acto de subtítular a *The Buenos Aires Affair* "Novela policial". Es posible que el gesto de Puig tuviese una intencionalidad irónica, que Puig haya querido ironizar, no con el género mismo, sino con la adhesión que despertaba entre los intelectuales "serios", "progresistas", entre los intelectuales atraídos por la literatura popular siempre y cuando no perteneciese a la cultura del sentimiento, es decir, entre los intelectuales que seguramente despreciaban su propia literatura por encontrarla demasiado próxima al sobresentimentalismo y la cursilería. Esta conjetura no se impone con la misma facilidad que las anteriores, pero encuentra algún sustento en una lectura de conjunto de la novela --como la que desarrollaremos en el párrafo siguiente-- que ponga en claro el interés metaliterario que dominó su escritura y que sitúe el punto de vista que adoptó Puig en ella para afirmar polémicamente los valores

¹⁵ Se hubiese podido pensar esto en el caso de que *The Buenos Aires Affair* fuese efectivamente una novela policial, de que Puig hubiese querido ejercitarse en el género.

de su estética. En *The Buenos Aires Affair*, Puig no se conforma con seducir a los lectores cómplices y provocar a los reticentes: transforma a estos últimos en objeto de ironía, incluso de ridículo, y realiza este ejercicio sorprendente de impugnación y autoafirmación identificándose por primera vez con una perspectiva evaluadora superior, es decir, poniéndose por encima de lo evaluado (que no son precisamente las mistificaciones de la cultura popular, sino las pretensiones de algunos agentes de la cultura alta).

Así como no nos resulta convincente hablar de parodia del policial a propósito de *The Buenos Aires Affair*, acordamos en cambio con los críticos que leen en varios momentos de la novela una parodia del discurso psicoanalítico y en el capítulo II una parodia de la literatura objetivista y entendemos que los dos casos testimonian la voluntad de Puig en su tercera novela de ponerse por encima de la cultura letrada y desenmascarar algunos de sus mitos (precisamente la actitud que para algunos miembros de esa cultura -- los practicantes de la crítica ideológica-- Puig había tenido en sus novelas anteriores respecto de la cultura popular). En un seminario sobre su obra que se realizó en 1981 en Gotinga, Puig mismo reconoció que en la exasperante descripción que ocupa la totalidad del capítulo II, saturada de detalles insignificantes¹⁶, "hay una clara intención paródica del objetivismo francés, que estaba muy de moda en ese momento" y que él encontraba "vacio y afectado" (en Amícola 1992, 274). En cuanto a la parodia del psicoanálisis, compromete --según Muñoz (1987)¹⁷-- la dinámica de las sesiones clínicas (con sus asociaciones libres,

¹⁶ Entre las numerosas notaciones insignificantes, que no son recuperadas de ningún modo por el desarrollo de la intriga y que, por su ocurrencia excesiva, enrarecen el efecto de realidad, Puig desliza una serie de informaciones que cumplen la función de hacer avanzar --aunque sea muy lentamente-- la trama (las que nos dicen que Gladys está en la habitación de Leo, maniatada y amordazada) o de caracterizar el status cultural de uno de los personajes (la referencia a los detalles exquisitos en la decoración y a los cuadros tachistas y a la pintura de vanguardia en el departamento de Leo).

¹⁷ Para Muñoz, Puig parodia el psicoanálisis para desenmascarlo en tanto versión patriarcal y falocéntrica de la sexualidad. Desde otro punto de vista -que niega, de hecho, la lectura en clave de

sus interpretaciones de sueños y sus vaivenes entre identificación y rechazo del analista)¹⁸ y algunos lugares comunes teóricos (fundamentalmente, la determinación de las conductas adultas perversas por traumas sexuales infantiles)¹⁹. A través del psicoanálisis, Puig parodia, como en sus novelas anteriores, un discurso y una práctica cultural de la clase media, pero en este caso se trata de la clase media culta que habita Buenos Aires a fines de los 60 (completamente distinta de la provinciana que habitaba Coronel Vallejos treinta años antes), la que se psicoanaliza, está familiarizada con el arte de vanguardia y consume revistas de actualidad como el semanario en el que escribe Leo.

La competencia que supone poder reconocer la parodia del discurso psicoanalítico y, sobre todo, la de la literatura objetivista, nos orienta hacia la imagen de lector modelo presupuesta por *The Buenos Aires Affair*. Aunque para reconstruir en toda su complejidad esa imagen necesitaremos pasar por las formas en que la novela se autorrepresenta, podemos anticipar una conclusión en la que se expresa la diferencia fundamental entre las dos primeras novelas de Puig y la tercera: mientras que la lectura de aquellas nos lleva a hablar de un *lector conveniente*²⁰, un lector que afirma (en un sentido extra-moral) el

parodia-, Echavarren (1977) sostiene que *The Buenos Aires Affair* pudo haber sido subtitulada "Novela psicoanalítica" en lugar de "Novela policial" ya que "recibe su sentido de las teorías del psicoanálisis", es decir, ya que esas teorías vuelven inteligible su sentido. La diferencia entre estas dos lecturas, que coinciden en identificar el discurso psicoanalítico como código para poder leer la novela, pasa por una diferente apreciación del valor ideológico de ese discurso (positiva, en el caso de Echavarren, negativa en el de Muñoz). Según nuestra propia lectura, la trama de *The Buenos Aires Affair* pone el psicoanálisis más en el lugar de discurso parodiado que de fundamento de su sentido, pero creemos que los alcances de la parodia no van mucho más allá de la irrisión de otra de las modas culturales de la época.

¹⁸ Cfr. el capítulo VIII.

¹⁹ Cfr. el capítulo VI, "Acontecimientos principales de la vida de Leo"; en particular las referencias a los juegos sexuales infantiles con su hermana Olga, a la brusca interrupción de esos juegos y, posteriormente, a la impotencia y la actitud violenta en su sexualidad adulta.

²⁰ Para este concepto de *lector conveniente*, ver el capítulo 3 de este trabajo.

acontecimiento de lo menor poniendo en juego su intimidad con el mal gusto, la lectura de *The Buenos Aires Affair* nos impone identificarnos (es decir, reconocerlos y reconocernos en ellos) con los juicios morales de su Autor, que dialogan con la cultura letrada en su propio terreno, poniéndose por encima de ella mientras ponen la experimentación con el mal gusto en el lugar de un valor superior.

II. La autorreflexividad y los fantasmas de la crítica

La presencia de segmentos reflexivos, que remiten desde la trama o el discurso de la novela a su construcción formal o a los procesos de su producción y recepción, es un fenómeno verificable en la obra de Puig desde sus comienzos. Los críticos se han ocupado de señalarlo a propósito de *La traición de Rita Hayworth* y de *Boquitas pintadas*²¹. La diferencia entre *The Buenos Aires Affair* y esas dos novelas no pasa, entonces, por la existencia o no del fenómeno de la autorreflexividad, sino por las funciones y el valor que se le pueden atribuir en cada caso. Mientras que en *La traición* y en *Boquitas* la

²¹ Para Panesi (1985, 124), *La traición de Rita Hayworth* indica, a través de su disposición, el proceso que narra: en el desplazamiento de las voces indiferenciadas de los primeros capítulos a la escritura de los últimos se puede leer un diagrama del recorrido que tiene que seguir Toto para convertirse en escritor. Aplicando la misma lógica en la lectura de un detalle, Panesi encuentra en las primeras frases de la novela ("Me dio más trabajo este mantel que el juego de carpetas que son ocho pares...") una *mise en abyme* de su construcción total: *La traición* es un texto, es decir, un "tejido" que tiene dos pares (dos partes) de ocho capítulos cada una. Del mismo modo, en el contexto de una interpretación orientada a mostrar el dialogismo en la primera novela de Puig, Bianchi (1987) dedica una parte importante de su análisis de *La traición de Rita Hayworth* a los segmentos, situaciones, modos de decir y estilos particulares que "reproducen modalidades del total" (839). Así, en la primera frase del segundo monólogo interior de Toto ("Sin modelo no sé dibujar..."), identifica una referencia al conjunto de la novela, "que ha sido elaborada a base de 'modelos' que sirvieron de pautas temáticas" (840), y en el diario de Esther (en cuya impostura se refleja la de todos los personajes) y en la composición escolar de Toto (escrita, como la novela, a partir de un material cinematográfico), reconoce "metáforas del relato en el que están insertos como fragmentos" (841).

Entre las lecturas de *Boquitas pintadas* que encuentran representado en un capítulo de la novela un proceso constructivo que afecta a su conjunto, está la de Páez (1995, 26-27), que lee en la Decimotercera Entrega, la escena en la que Mabel y Nené conversan mientras escuchan un radioteatro, interrumpiendo y desautomatizando el verosímil melodramático, un reflejo de la estrategia de apropiación y desvío que la novela en su conjunto se da para con los géneros triviales. Como es habitual en este tipo de crítica, hay también interpretaciones de *Boquitas pintadas* que identifican un personaje y sus acciones con el autor y la escritura y desarrollan, a partir de esa equivalencia, una exégesis alegórica. Es el caso de Ludmer (1971, 7 y ss.), que en uno de sus "Siete recorridos" por *Boquitas pintadas* establece una relación proporcional en la que Juan Carlos es a sus cartas como el Autor a la literatura y desde esa equivalencia lee, en la trama de la novela, la representación de "todas las posibilidades de la literatura y de su funcionamiento social: su emisión, la muerte del emisor, la circulación de la mercancía, la recepción, la muerte del receptor, la muerte del mensaje".

autorrepresentación sólo afecta fragmentariamente el sentido del texto (no importa qué tan extensa sea la secuencia en la que se realiza), en *The Buenos Aires Affair* el gesto autorreflexivo se instala en el centro²² y desde allí proyecta su sentido al conjunto de la novela. En *La traición* y en *Boquitas*, la autorrepresentación funciona como un suplemento del sentido de la historia narrada (que la orienta en una dirección imprevista y depende fundamentalmente del ingenio del crítico que afirma su existencia²³), o bien como una significación complementaria que enriquece la historia, dándole mayor densidad (y que puede ser reconocida o no, según el interés o la competencia del crítico²⁴). En *The Buenos Aires Affair* la autorreflexividad se impone como clave de lectura: la remisión de la novela, a través de una serie de señales dispersas en las historias de Gladys y Leo, a sus condiciones de producción y de recepción absorbe y domina los otros sentidos que podemos atribuirle a esa historia.

El centro hacia el cual son atraídas todas las lecturas críticas de la tercera novela de Puig se encuentra en una de las respuestas de Gladys Hebe D'Onofrio a la entrevista imaginaria que le realiza una reportera de la revista de modas neoyorquina *Harper's Bazaar*. Recostada junto a Leo, al que considera todavía el hombre de su vida, Gladys imagina una entrevista a la medida de su cursilería (que ella confunde con sofisticación) y de su angustiante necesidad de reconocimiento. De impostura en impostura, las preguntas la van llevando hasta el recuerdo de la noche en la que renació como artista, en la que descubrió una forma de hacer arte absolutamente nueva, con la que consiguió, finalmente, expresar

²² Constituido en centro, precisamente, por la potencia de este gesto autorreflexivo.

²³ Como en la lectura que realiza Ludmer (1971) de las metasignificaciones que se organizan alrededor de las cartas de Juan Carlos.

²⁴ Como ocurre en la "Decimotercera Entrega" de *Boquitas pintadas* y en el Capítulo XIII de *La traición de Rita Hayworth*, los momentos privilegiados para apreciar cómo cada novela, además

su singularidad estética y atraer la atención de la crítica especializada.

"... Esa noche me sentí más sola que nunca, presa de la desesperación volví al chalet y tuve, entre desvaríos, la inspiración. No pude dormir, a las cinco el amanecer me sorprendió en la playa, recogiendo por primera vez los desechos que había dejado la marejada sobre la arena. La resaca, me atrevía solamente a amar la resaca, otra cosa es demasiado pretender. Volví a casa y empecé a hablar --en voz muy baja para no despertar a mamá-- con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar sus voces. La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Esa era la obra. Entre mi último cuadro y esta nueva producción habían pasado más de diez años. Ahora sé por qué no había pintado o esculpido en todo ese tiempo: porque los óleos, las témperas, las acuarelas, los lápices de pastel, las arcillas, los bastidores, todo ello era un material precioso, de lujo, que a mí no me estaba permitido tocar, a un ser inferior no le está permitido gastar, desperdiciar, jugar con objetos valiosos. Por eso durante años no hice nada, hasta que descubrí las pobres criaturas hermanas que rechaza cada mañana la marejada..." (126).

Como lo señala Piglia (1986, 24), esta imagen de un artista que trabaja "con restos y desechos que recoge de la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig construido con formas y materiales 'degradados' y populares". Lo más interesante de la afirmación de Piglia (con la que coinciden todos los críticos que se han ocupado de la novela, e incluso el propio autor²⁵) es el reconocimiento del carácter transparente, es decir, obvio de la autorreferencia en *The Buenos Aires Affair*. La identificación de Puig con Gladys, la de sus respectivas formas de hacer arte, de tan obvia, es inevitable: se impone a la lectura prescribiéndole toda una serie de otras identificaciones.

Además de tomar la resaca como materia prima, de trabajar con objetos despreciados, Gladys reúne esos restos diversos y los hace funcionar estéticamente mezclándolos; la clave de su arte, de lo que llama "mi diálogo con la resaca" (127), no reside únicamente en la singularidad de los materiales y de las técnicas para combinarlos, sino también en el modo en que interviene en su "obra": escuchando las voces inaudibles

de contar la historia que cuenta, se toma a sí misma como tema.

²⁵ "Yo comparto totalmente el concepto de arte de Gladys" (Puig, en Corbatta 1983, 598).

de los desechos, hermanándose con ellos a través de un diálogo sin distancias. ¿Cómo no reconocer en los experimentos de Gladys reflejos del arte narrativo *pop* de Puig? ¿No trabaja él también reciclando restos despreciados, formas subculturales, y no es también el montaje de restos heterogéneos (lo que a veces --con demasiada rapidez-- se asocia con el "bricolage" levi-straussiano) su procedimiento constructivo fundamental? ¿Acaso la clave de las experiencias literarias de Puig no reside también en su intimidad con los materiales triviales y en su disponibilidad para escuchar voces inauditas? El reconocimiento de analogías se puede extender a las condiciones en las que Gladys y Puig descubren (inventan) una forma singular de hacer arte: en los dos casos un pasado de puras imitaciones (de modelos clásicos, Gladys, de melodramas cinematográficos, Puig) precede al descubrimiento accidental de una modalidad estética que conviene a su subjetividad, en la que ésta puede manifestarse auténticamente, desprendiéndose de supersticiones sobre el valor de lo admitido que inhibían la afirmación de la propia rareza. Si se quiere, se pueden encontrar también algunas correspondencias biográficas: tanto Gladys como Puig encaminan sus vidas transformándose auténticamente en artistas mientras atraviesan un momento de crisis personal, ya adultos (de más de treinta años) y de regreso de un exilio que comenzó con una beca para estudiar en el extranjero.

Indudablemente, Puig construye a través del personaje de Gladys una imagen de escritor con la que quiere se lo identifique. Pero se trata de una imagen en la que aparecen subrayados, incluso caricaturizados, los rasgos por los que, después de la publicación de sus novelas anteriores, se ha vuelto reconocible. La autorrepresentación está al servicio, en este caso, de una voluntad de autoparodia²⁶. A través de una mujer tuerta, depresiva,

²⁶ Esta la lectura del personaje de Gladys y de la estrategia de *mise en abyme* irónica o autoparódica a la que sirve fue señalada en distintas oportunidades por José Amícola; las más resiente: Amícola 1998, 32 y ss.

siempre al borde del suicidio, que se reconoce inferior, sueña con la llegada de un hombre que la domine y que, aunque carece de talento, consigue salvarse dialogando con una zapatilla; a través de esta imagen extravagante, ridícula, Puig no sólo busca hacerse reconocer como artista minoritario, dispuesto a correr los riesgos que supone afirmar su atracción por el mal gusto y la cursilería, sino que además se muestra como alguien capaz de burlarse de sí mismo, dando una imagen de sí más degradada que aquella con la que lo identifican sus adversarios (los que después de leer *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas Pintadas* sostuvieron que él era tan trivial como sus personajes). La intencionalidad autoparódica, que aproxima *The Buenos Aires Affair* a los desdoblamientos característicos de la estética posmoderna, no hace más que reforzar la exigencia planteada al lector de interpretar esta novela en clave autorrepresentativa, de descubrir detrás de la historia narrada al propio Puig, poniéndose por encima --a la vez que participando-- de las discusiones sobre la legitimidad de su propuesta literaria mediante una caricatura de sí mismo que implica una devaluación irónica del juicio de los otros.

Si Gladys representa la imagen de escritor de Puig, la trama de *The Buenos Aires Affair* incluye también una contra-imagen: la del artista con "planteos estéticos previos", que subordina la experimentación a normas de calidad instituidas, representado por María Esther Vila. La oposición entre estas dos figuras de artista no se da en la novela directamente, sino que se establece desde el punto de vista de una tercera figura, la del crítico que necesita evaluar en términos morales, juzgar qué es bueno y qué no lo es según criterios establecidos, representada por Leo Druscovich. Tal como lo muestra la trama de la novela²⁷, Leo es un psicópata, atormentado por ingobernables impulsos de violencia y por

²⁷ Fundamentalmente en los capítulos VI ("Acontecimientos principales de la vida de Leo"), VIII (en el que se narra una de sus sesiones psicoanalíticas) y XIII (en el que se narran, junto con las de Gladys y María Esther, las sensaciones que experimenta mientras se supone va a cometer un

demoledores sentimientos de culpa, un perverso que sólo puede gozar si somete físicamente al otro o si cuenta con su indiferencia y al que las muestras de afecto le provocan rechazo o lo dejan impotente. Pero ante todo, Leo es un crítico: todos los otros sentidos que atraviesan su figura quedan absorbidos por éste, el que sirve a la estrategia de autorreflexividad de la novela. Por eso el relato lineal de su vida (Capítulo VI) concluye cuando se convierte en "El zar de la crítica plástica", y se puede leer como la novela psicopatológica de aprendizaje del crítico reactivo.

Gladys y Leo constituyen una pareja perversamente complementaria: son la víctima y el victimario unidos por vínculos sádicos y masoquistas. Gladys se interesa en Leo porque en él reconoce la imagen de hombre superior con la que fantasea desde su adolescencia²⁸ y mientras puede se somete a la fascinación de esa imagen, negándose a reconocer su inadecuación con la realidad²⁹. Leo se interesa en Gladys porque confunde sus temores con indiferencia, porque supone que ella no lo desea, pero cuando la mujer le demuestra efusivamente su afecto, siente asco y necesidad de sacársela de encima. No son las fuerzas del amor sino las de un equívoco más irónico las que reúnen a Gladys y Leo: ella confunde a un impotente con un hombre poderoso, él a una depresiva abrumada por la falta de afecto

crimen y termina no pudiendo cometer una violación).

²⁸ Con los ojos de su novela familiar (en la que el padre brilla por su ausencia) y de su cursilería, Gladys ve en Leo al "hombre culto, poderoso, dueño de mi destino artístico, apuesto, temperamental, neurótico, misterioso" (132).

²⁹ Que la inadecuación y la negativa de Gladys a reconocerla se plantean rápidamente, lo sabemos gracias a algunas sutilezas de su entrevista imaginaria para *Harper's Bazaar*. A una pregunta estereotipada de la entrevistadora ("¿Es verdad que las mujeres comemos más cuando nos acucia una frustración carnal?"), Gladys da una respuesta espléndida, la que corresponde a su impostura de mujer "realizada" e "interesante" ("-Sí, pero en este momento me cuesta recordar lo que siente una mujer con frustración carnal"). Pero el curso inmediato de la entrevista exhibe lo que Gladys pretende ocultar: el recuerdo minucioso, engolosinado de varias copas heladas, con almendras, melocotones, confites y coberturas de merengue habla de su glotonería de ese momento e, indirectamente, de su insatisfacción sexual. Seguramente el hombre poderoso, en la primera noche de amor compartida, sufrió uno de sus habituales ataques de impotencia.

con una mujer indiferente. Unidos por el equívoco y por patologías complementarias, la pareja de Gladys y Leo representa la que forman el artista y el crítico, o, para ser más precisos, Puig (su imagen de escritor) y sus críticos reactivos. Las analogías cristalizan en una relación proporcional que se multiplica en un desarrollo alegórico: Leo es a Gladys como los críticos reactivos son a Puig, y en los avatares de la relación del "zar de la crítica plástica" con la artista que dialoga con la resaca se reconocen otros tantos episodios de la conflictiva relación de Puig con la crítica. Es en este sentido que puede leerse *The Buenos Aires Affair* (que ella propone ser leída) "como una autobiografía ficcional [de Puig] que ilumina el anverso y el reverso de su camino hacia la consagración, las claves de su singularidad pero también su precio" (Speranza 1994, 3). Las indecisiones de Leo respecto de enviar o no a Gladys como representante argentino a la Bienal de San Pablo y la elección final de María Esther, ¿no recuerdan los equívocos provocados por la participación de Puig en los premios de novela de la editorial Seix Barral y de la revista *Primera Plana* (un semanario de actualidad con una prestigiosa sección cultural, como el semanario en el que Leo escribe sus notas)?

Tensionada hasta la aniquilación entre los impulsos agresivos y el sentimiento de culpa, la de Leo es fundamentalmente una personalidad reactiva, constituida por el temor y el rechazo de lo mismo que la atrae. Por eso --anota con ironía el narrador del capítulo VI-- "las semanas más felices de su vida" (116) fueron aquellas en las que, por prescripción médica, tuvo que observar una total abstinencia sexual, es decir, aquellas en las que tuvo que obedecer la orden de reprimirse. Como no podía ser de otro modo³⁰, Leo se exhibe tal cual es conversando con su psicoanalista. Por lo que dicen y por lo que entredicen sin saber, las palabras de Leo bordean las razones de su agresividad y su autoritarismo, que tienen que

³⁰ El lugar común alienta también aquí la posibilidad de una lectura en clave de parodia.

ver, en todos los casos, con el temor (temor a que lo subestimen, a que lo desprecien por considerarlo inferior³¹). Uno de los centros de interés hacia los que, por las intervenciones del analista, se orienta su discurso es el de sus temores en materia de estética. Leo teme que se suponga que a él puede atraerlo "un lugar común de grueso calibre" (146), como la canción "Lili Marlene" (que efectivamente, como a todos, lo atrae³²) y además teme "que algo que a [él] le guste mucho se haga popular" (147): para poder disfrutar estéticamente con tranquilidad necesita de exclusiones y jerarquías establecidas, de un orden moral inflexible. Por eso su temor mayor en este campo tiene que ver precisamente con la incertidumbre esencial de los valores artísticos, con la falta de un fundamento indubitable y permanente para los juicios estéticos: con la inadecuación entre moral y estética. "Me da miedo que una cosa hermosa pueda un día cansar. Quiere decir que no se puede estar seguro de nada. Ni de la obra maestra guardada en un museo." (147).

Este crítico que reacciona contra la cultura popular porque sabe (le han dicho) que no representa valores superiores y porque teme que se lo pueda identificar de algún modo con ella, representa, como dijimos, a los críticos cultos, serios, posiblemente progresistas, que reaccionaron contra las dos primeras novelas de Puig, que disfrazaron la inquietud y el malestar (pero acaso también la atracción) que les provocaron esas obras de estatus cultural indefinido bajo las certidumbres de sus juicios críticos. Como Leo, que se interesó por los experimentos de Gladys porque algunos amigos de opinión respetable le hablaron positivamente de ellos, los juzgó valiosos por sí mismo (no sabemos si porque lo conmovieron o por obediencia a las opiniones autorizadas) pero terminó despreciándolos

³¹ Cfr., por ejemplo, las fantasías referidas al dueño de la revista en la que dirige la sección de arte (144-145).

³² Aunque en principio se niega agresivamente a reconocerlo, termina identificando uno de sus recuerdos infantiles dichosos con esa canción.

por carentes de planteos teóricos previos, así actuaron algunos críticos con las primeras novelas de Puig, reconociendo su existencia pero despreciándolas por demasiado próximas a las banalidades y el sentimentalismo de la cultura masiva.

Por una vía menos directa (pero igualmente obvia), la identificación de Leo con estos críticos se refuerza si consideramos el gran temor que gobierna sus conductas reactivas, el fantasma mayor que acecha su vida. Después de la violación y el presunto crimen del joven rubio, esa catástrofe en la que entiende --sin saberlo-- que se reveló algo fundamental de su deseo, Leo teme ser reconocido como homosexual. Por eso, en una de las manifestaciones más extremas de su paranoia (y de la ironía de Puig), concibe un plan delirante: matar a una mujer (Gladys), delante de otra (María Esther) a la que confesó parcialmente su anterior crimen cambiando la identidad sexual de la víctima, para que, por si hubiese dudas, se sepa que él no mata (desea) hombres, sino mujeres. Leo no teme tanto que se lo considere un asesino como que se lo reconozca homosexual. En este otro fantasma del crítico reactivo se puede leer una representación de las fobias de algunos intelectuales serios ante las "mariconerías" de las primeras novelas de Puig.

El tipo de autorreflexividad que desarrolla *The Buenos Aires Affair* es de aquella que los teóricos de esta figura narrativa llaman "*mise en abyme de la enunciación*" y caracterizan por un triple gesto reflexivo: "1) la presentificación diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción" (Dällenbach 1991, 95). En la trama de la novela de Puig aparecen representados transparentemente la figura de su productor (el escritor que trabaja con restos de la cultura popular) y de uno de sus eventuales receptores (el crítico reactivo), su correspondientes procesos de producción (la mezcla y montaje de los restos) y de recepción (la tensión entre

aceptación y rechazo de su propuesta estética anómala) y también el contexto que determinó los dos procesos: los debates sobre el valor de las experiencias de Puig con la literatura trivial y el mal gusto tal como se planteaban y se resolvían (desde un punto de vista Mayor) en determinadas instituciones intelectuales con poder de legitimación cultural (revistas, premios).

Los diferentes sentidos de las historias narradas en *The Buenos Aires Affair* (policial, psicoanalítico, político) se subordinan al sentido de la autorrepresentación que responde, en última instancia, a expectativas del contexto de recepción. Más que para expandir o intensificar los alcances de su arte narrativo, sometiéndolo a reflexión y discusión *en sus propios términos*³³, Puig recurre en su tercera novela a la autorrepresentación para intervenir polémicamente en los debates que lo tienen por objeto *en los mismos términos* en que se plantean esos debates (los que tienen que ver con la legitimidad, es decir, con el reconocimiento según determinados valores establecidos en conflicto con otros). Los medios de la intervención, la autoparodia y la ironía, son "propios", remiten al punto de vista estético de Puig, pero la exigencia de intervenir, que define la funcionalidad de esos medios, responde a una voluntad ajena (que únicamente el resentimiento puede hacer que se confunda con una voluntad propia): la del conflicto de poder entre lo Mayor y lo minoritario sostenido y alimentado por las instituciones cultas, en particular, por la crítica. A través de la irrisión de lo Mayor (representado por los intelectuales psicoanalizados, los escritores objetivistas y, fundamentalmente, los críticos reactivos) y de la imagen de sí tal como se ve desde esa perspectiva, Puig afirma el valor de lo minoritario (representado por el arte de Gladys), como posición estética subalterna,

³³ Como hace, por dar un ejemplo más o menos contemporáneo, Juan José Saer en "La mayor".

carente de recursos prestigiosos, pero ligada a la producción de algo nuevo y valioso.

Lo Mayor aporta consistencia, certidumbres (todo lo que se puede reconocer en el arte de María Esther³⁴), pero por lo mismo inmoviliza, debilita el poder de experimentación. Lo Mayor impone criterios estables de calidad estética, apropiados para sostener juicios de valor, por eso tranquiliza a los que, como Leo, se inquietan por la falta de fundamento moral del arte, pero también por eso anula la capacidad de apreciar lo incierto, lo anómalo, lo que, como el arte improvisado de Gladys, existe sin respaldo. El conflicto entre lo Mayor y lo minoritario, tal como lo dramatiza Puig en *The Buenos Aires Affair* recurriendo a su imaginación melodramática, es no sólo el conflicto entre la impostura y la autenticidad, entre el autoritarismo y la afirmación de la libertad artística, sino fundamentalmente entre la muerte y la vida. Mientras que Leo está *siempre ya muerto*, destinado a la aniquilación desde el comienzo de la novela (porque la vida, como potencia de invención y transformación, no puede afirmarse en su cuerpo reactivo), Gladys, que por su mutilación y sus depresiones mantiene un trato continuo con la muerte, está *siempre todavía viva*, dispuesta para que la irrupción azarosa de lo nuevo transforme las condiciones de su vivir³⁵.

La contraposición que plantea la trama de *The Buenos Aires Affair* entre la impotencia del poderoso y la potencia del débil nos lleva a pensar en una diferencia ética fundamental para comprender los problemas relativos a las micropolíticas de lo menor: la

³⁴ Que no por casualidad es, además de una artista convencional, un espíritu reaccionario. Cfr. los reproches que le hace Leo por sus declaraciones contra el divorcio, el aborto y la drogadicción, por su "defensa del estilo de vida argentino" (162 y 168).

³⁵ Esta diferencia se transforma en espectáculo en el final (irónicamente justiciero) de la novela. Mientras que Leo ya está muerto, por no haber podido desatender sus delirios persecutorios, sumergida en su crisis más aguda, Gladys resiste. A punto de suicidarse, porque se siente una vez más despreciada y porque encuentra justificado el desprecio ("...resultaba natural que un hombre de su inteligencia se irritase ante las excentricidades de una mujer como ella, depresiva, tuerta y carente de talento real..." (242)), desiste, casi sin darse cuenta, de saltar al vacío y continúa viva porque escucha el llamado de una extraña, la voz interesada de otra mujer que, conversando, la hace pasar a otra cosa.

diferencia entre *poder* y *potencia*. El *poder*, que se detenta, que se cree poseer, es el que ejerce el crítico reactivo sobre las obras de arte y los artistas: poder de legitimación, de reconocimiento que se otorga o se niega, que se da o se quita, pero no poder de creación³⁶. El crítico reactivo no evalúa de acuerdo a su propia experiencia, a lo que le resulta conveniente, sino remitiéndose a alguna autoridad. Su poder se ejerce a través de juicios de valor que son siempre la repetición de juicios de otros³⁷. El poder de este crítico (poder de estabilización de lo inquietante, de reducción de lo diferente) no es más que una manifestación del poder disciplinario de las instituciones culturales que se ejerce a través de individuos disciplinados para garantizar su conservación y su reproducción: somete creando la ilusión de que se lo posee. La *potencia* es la de la experimentación artística, potencia anómala que se ejerce respondiendo a su propio impulso, creando valores convenientes para su afirmación y no sometiéndose a los establecidos. Indiferente a las disputas por la legitimidad y el prestigio³⁸, y por eso mismo débil según los criterios del poder, la potencia artística transforma imperceptiblemente los puntos de vista sobre la realidad, comenzando por la realidad de la obra de arte. La potencia que se ejerce en una

³⁶ El poder de legitimación de Leo se ejerce, no en la creación de criterios de legitimidad, sino en la donación de reconocimiento: gracias a su influencia sobre el jurado (a que es un hombre poderoso, el "zar de la crítica"), le puede regalar a Gladys la representación argentina en la Bienal de San Pablo y después quitársela para ofrecérsela a María Esther.

³⁷ Así como se aproxima a la obra de Gladys, absolutamente novedosa, porque algunos amigos de opinión autorizada le sugirieron hacerlo, Leo quiere ver una película con una actriz nueva, Bárbara Streisand, no por curiosidad o atracción por lo desconocido, sino porque Rauschenberg la declaró su favorita (161).

³⁸ Gladys inventa su nueva forma estética, la que conviene a su sensibilidad, en un aislamiento absoluto de lo que su madre llama "el hervidero de los medios artísticos de Buenos Aires" (12). Inventa porque sí, no porque espera reconocimiento (o mejor dicho, puede inventar porque se despojó de la exigencia de ser reconocida que la atormentó toda su vida, porque ya no tiene nada --de prestigio-- que perder). Complementariamente, cuando su obra entra en el juego de legitimidad, ella pierde convicción y termina convenciéndose de que lo suyo "era, muy probablemente, una superchería" (240).

experiencia artística como "el diálogo con la resaca", de la que no puede decirse a priori si es una verdadera creación o una superchería, es potencia de transformación de lo descartado en recurso auténtico, en transmisor de experiencia, y de una subjetividad al borde de la disolución en el emplazamiento de un punto de vista nuevo sobre la vida que la renueva y la fortalece.

La diferencia poder/potencia, tal como la acabamos de desarrollar, es una diferencia conceptual que *The Buenos Aires Affair* nos permite pensar y argumentar en tanto decodificamos sus claves autorreflexivas y participamos de su tentativa de autoafirmación. A partir de que se nos impone la identificación del arte de Gladys con el de Puig y la de las reacciones de Leo con las formas en que algunos críticos cultos marginaron *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, la trama de la novela nos lleva a reconocer cuánto más valiosa es la potencia de un arte menor como el de Puig que el poder de legitimidad y reconocimiento de las instituciones culturales que lo niegan, ya que mientras esa potencia produce, desde su precariedad, una renovación de la vida, el poder que decide qué es valioso desde un punto de vista Mayor somete, inmoviliza y mata. *The Buenos Aires Affair* nos lleva a reconocer esto, pero no a experimentarlo. Determinada por la exigencia de responder, la reflexión domina sobre la invención: la señala, la valora, pero no la deja actuar. En la tercera novela de Puig, el poder de hacerse reconocer como diferente debilita y bloquea la afirmación del poder de la diferencia, la efectuación de las potencias que suscitan la desterritorialización de los valores culturales establecidos (tanto los de lo Mayor como los de lo minoritario). Si *La traición* y *Boquitas* crean las condiciones para que un lector conveniente experimente las potencias de invención y de goce que se envuelven en los lugares comunes del imaginario hollywoodense o del cancionero popular, para que, dejándose atraer por el tono singular de voces triviales, presienta la inminente revelación

de un mundo desconocido, *The Buenos Aires Affair* presupone un lector modelo, modelado por la intencionalidad moral que anima sus gestos de autorreferencia, que entre ironías y autoparodias adhiere a sus juicios sobre el valor artístico de ciertos usos literarios de la cultura popular (los que identifican a Puig después de la publicación de sus dos primeras novelas). Pero esos juicios, que desarrollamos en la argumentación, no tienen tono, no envuelven ningún punto de vista singular, sino que nos remiten a las generalidades de los debates en términos de legitimidad: producen placer, el placer de identificarse con algo valioso, pero no goce: proximidad con lo desconocido.

La novela que Puig escribió para burlarse de los críticos reactivos es una novela dominada por una voluntad de reacción. Puig ironiza sobre las pretensiones y las imposturas de las instituciones culturales para responder al desprecio que sufrió de parte de algunos de sus agentes³⁹. Entra en los juegos de poder que promueven esas instituciones (juegos que inmovilizan y debilitan, como nos lo recuerda la vida de Leo), para reclamar, a su modo, el reconocimiento de una legitimidad que sabe cuestionada. Todas las diferencias que establecemos entre las dos primeras novelas de Puig y *The Buenos Aires Affair* se condensan en una diferencia de punto de vista político. En lugar de una *micropolítica de lo menor* en la que se afirma una diferencia irreductible a lo establecido (que no se le opone, sino que lo excede), *The Buenos Aires Affair* plantea una *política de lo minoritario* (política del cuestionamiento y la reivindicación) en la que se afirma el valor establecido de una diferencia que sólo puede plantearse como relativa a la identidad de lo Mayor, identidad que necesita conservar para oponérsele y sin la cual no podría reclamar un lugar. *The Buenos*

³⁹ Vale la pena recordar en este momento una anécdota. En una de sus entrevistas Puig reconoció haber escrito *Boquitas pintadas* para persuadir a un crítico que tenía una opinión adversa sobre las posibilidades estéticas de la cultura popular. Podemos suponer que Puig no logró su cometido, que el crítico se mantuvo en su posición, y que entonces, agotados todos sus recursos persuasivos, fastidiado, Puig escribió su tercera novela pensando nuevamente en él.

Aires Affair plantea una moral de lo minoritario en conflicto con una moral de lo Mayor y por la fuerza del conflicto el poder de las instituciones culturales ni se suspende ni se extenua⁴⁰: se conserva,

⁴⁰ Como ocurre en las micropolíticas de lo menor.

III. A modo de conclusión

Nuestra insistencia en volver sensible el cambio de política literaria ocurrido entre *The Buenos Aires Affair* y las dos novelas anteriores de Puig puede, quizá, hacernos olvidar el horizonte de continuidad sobre el que ese cambio se recorta y gracias al cual obtiene su sentido específico. Las búsquedas literarias que Puig comenzó en *La traición de Rita Hayworth* y continuó en *Boquitas pintadas* (búsquedas a las que --para señalar su singularidad-- nos hemos aproximado desde el concepto de *literatura menor*) no se interrumpen o clausuran en *The Buenos Aires Affair*: se debilitan, pierden potencia. En su tercera novela, Puig vuelve a inventar modos menores de narrar voces triviales en conversación, pero la voluntad de invención esta vez no es dominante: sobre ella prevalece, limitándole el espacio textual de manifestación, la voluntad de reflexión y autoafirmación. El deseo de entrar en los juegos de poder metaliterarios, de tomar a su propia obra como objeto de representación y valoración y de polemizar, desde ella, contra las instituciones que la marginan, debilitó por primera vez el deseo de Puig de experimentar en la escritura las potencias anómalas de las convenciones subculturales y literarias. Si la experimentación desencadenaba, inmediatamente, la desterritorialización simultánea de la Literatura y la subcultura, la autorreflexividad orientada a la autovaloración provoca una reterritorialización igualmente doble: de la Literatura como institución Mayor (autoritaria, reactiva) y de los modos narrativos de Puig como marginales, subalternos (por su proximidad con la subcultura). Para poder representarse a sí misma como poderosa porque marginal, la obra de Puig necesita poner a la Literatura Mayor (a la Cultura) en su lugar de autoridad represiva: se identifica a sí misma identificando al Otro que la rechaza. En este

fortalecimiento de identidades, propio de cualquier conflicto, las líneas de fuga recorren un trayecto mínimo, los devenires sufren rápidamente la imposición de un sentido: éste o aquél. La voz de Leo no llega a tener tono: los estereotipos que, a fuerza de parodia e ironía, lo individualizan como crítico reactivo nos divierten pero no nos conmueven. La voz de Gladys sí lo tiene: es el tono de una sobreviviente (al "amor" y la cursilería maternos, a las pretensiones de "gracia y exquisitez", de "consagración y fama" que la madre le transmitió en la infancia), pero está siempre a punto de ser silenciado ni bien acontece por la exigencia de representación que domina su figura.

The Buenos Aires Affair constituye un momento único de la obra narrativa de Puig. En esta novela, por única vez, la tensión entre acto e institución literarios⁴¹ se resuelve mediante la subordinación del acto de escritura a las exigencias de una estrategia de intervención institucional. Ni en las dos novelas anteriores, ni en las siguientes, encontramos una resolución semejante. Como todo escritor que ha ingresado al campo literario y al mercado editorial e intenta conservar o aumentar su legitimidad y su atractivo, Puig tuvo presente en la escritura de cada una de sus novelas⁴² el horizonte de recepción específico para su literatura, pero únicamente cuando escribió *The Buenos Aires Affair* concentró sus fuerzas en dar una respuesta a ese horizonte. Si no lo había hecho antes, seguramente se debió a que su lugar dentro de la institución literaria no estaba todavía definido y a que, por lo tanto, no había sufrido las presiones a las que está sujeto quien se expone al reconocimiento de su valor. Si no volvió a hacerlo después, aunque su obra continuó siendo

⁴¹ Para la distinción y articulación de *acto e institución literarios*, ver, en la Introducción de este trabajo, pág. y ss.

⁴² Dejamos fuera de esta consideración general la "escena originaria" que reconstruimos en los comienzos de la literatura de Puig: "el accidente de las treinta páginas de banalidades". Cfr. el capítulo 2 de este trabajo.

objeto de disputas y rechazos, incluso entre sus tempranos seguidores, podemos suponer que se debió al reconocimiento de los límites que la voluntad de responder pone al deseo de experimentar. Después de la recepción desfavorable por parte de la crítica de las tres novelas que siguieron a *El beso de la mujer araña*, Puig casi no dejó pasar ocasión de exteriorizar su resentimiento ante los juicios que creía injustos, pero lo hizo en el lugar apropiado, donde se dirimen las cuestiones de legitimidad y prestigio literarios: en las entrevistas y en las mesas redondas⁴³. Entre tanto, su obra perseveró en la búsqueda secreta, recomenzada en cada historia narrada, del encuentro de lo común y lo extraño sobre la superficie de una voz trivial.

⁴³ Cfr., por ejemplo, la respuesta de Puig a Juan Manuel García-Ramos sobre el supuesto "bajón" de su obra después de *El beso de la mujer araña*, en una de las mesas redondas de "La semana de autor sobre Manuel Puig" organizadas en Madrid, en abril de 1990, por el ICI (García-Ramos 1991, 36-38).

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografía de Manuel Puig

- (1974a): *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 7a. ed. (1ra. ed.: Bs. As., Ed. Jorge Alvarez, 1968).
- (1974b): *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 14a. ed. (1ra. ed.: Bs. As., Ed. Sudamericana, 1969).
- (1974c): *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 3a. ed. (1ra. ed.: Bs. As., Ed. Sudamericana, 1973).
- (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- (1979): *Pubis angelical*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- (1980): *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- (1982): *Sangre de amor correspondido*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- (1985): *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- (1988): *Cae la noche tropical*, Buenos Aires, Ed. Seix Barral.
- (1993a): *Los ojos de Greta Garbo*, Buenos Aires, Ed. Seix Barral.
- (1993b): *Estertores de una década. Nueva York '78 seguido de Bye-bye, Babilonia (Crónicas de Nueva York, Londres y París publicadas en Siete Días Ilustrados, 1969-1970)*. Buenos Aires, Ed. Seix Barral.
- (1993c): "Censuras y rencores", *Primer Plano* (Suplemento Cultural de *Página/12*), 5 de diciembre, págs. 6 y 7.
- (1994): "Un recuerdo de Borges", *Espacios* 15, págs. 25.
- (1996): *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Univ. Nac. de La Plata. Edición a cargo de José Amícola.

II. Entrevistas a Manuel Puig

- ALMADA ROCHE, Armando (1992): *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra.
- AMÍCOLA, José (1992): "Encuentros de Manuel Puig con los estudiantes de la Universidad de Göttingen (Alemania) en 1981", en *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, págs. 257-286.
- APARICIO, Marcelo (1986): "Manuel Puig recibe el Premio Curzio Malaparte y repasa críticas a su obra: Todo lo que escribo empieza decepcionando", en *Clarín Cultura y Nación*, 25 de setiembre, pág. 13.
- CATELLI, Nora (1982): "Una narrativa de lo melifluo", en *Quimera* 18, págs. 22-25.
- CHRIST, Ronald (1977): "An Interview with Manuel Puig", en *Partisan Review* 44, 1, pág. 41.
- CHRIST, Ronald (1991): "A Last Interview with Manuel Puig", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 571-578.
- CORBATTA, Jorgelina (1983): "Encuentros con Manuel Puig", en *Revista*

Iberoamericana 123-124, págs. 591-620.

CORBATTA, Jorgelina (1993): "Manuel Puig y el paraíso perdido", en *El Cronista Cultural*, 14 de junio, págs. 12-13 (versión abreviada y ligeramente modificada de la entrevista anterior).

DELGADO, Josefina (1990): "Última entrevista con Manuel Puig. De personas y personajes", en *El País Cultural* 75.

EZQUERRO, Milagros (1984): "Autour de Manuel Puig", en AA.VV.: *Le texte familial*, Université de Toulouse-Le Mirail.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (Ed.) (1991): *Manuel Puig*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

GRASSI, Manuel (1989): "La educación sentimental", en *El periodista* 232, págs. 40-41.

RIBERO, Leo Gilson (1992): "Dos reportajes a Manuel Puig", en *La Buraco* 1, págs. 3-10 (Introducción, notas y traducción de May Lorenzo Alcalá).

ROFFÉ, Reina (1985): "Manuel Puig: Del 'kitsch' a Lacan", en *Espejo de escritores*, Hanover, Ediciones del Norte, págs. 131-145.

SOSNOWSKI, Saúl (1973): "Manuel Puig", en *Hispanamérica* 3, págs. 69-80.

TORRES FIERRO, Danubio (1975): "Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería", en *Eco* 173, págs. 507-515.

WHEATON, Kathleen (1990): "El cazador de historias", en *La mirada* 1, págs. 49-52.

III. Bibliografía sobre Manuel Puig

AIRA, César (1991a): "El sultán", en *Paradoxa* 6, págs. 27-29.

----- (1995a): "La prosopopeya", inédito.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María, STERN, Mirta y ZUBIETA, Ana María (1981): *La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones*, en *Capítulo (La historia de la literatura argentina)*: 126, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

AMÍCOLA, José (1992): *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

----- (1994a): "El escritor argentino y la tradición borgeana (Con publicación de texto inédito de Manuel Puig)", en *Espacios* 15, págs. 23-25.

----- (1994b): "Manuel Puig y la pérdida del Aura", en *Estudios e Investigaciones* 21, Univ. Nac. de La Plata, págs. 75-80.

----- (1995a): "'Gender' y 'genre' en Manuel Puig", en SPPILLER, Roland (Ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, *Lateinamerika-Studien* 36, págs. 155-163.

----- (1996): "Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética", en PUIG, Manuel: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Univ. Nac. de La Plata, págs. 11-23.

----- (1997): "Manuel Puig, el contra-canon borgeano", en *Río de la Plata* 17-18, págs. 373-383.

----- (1998): "Para una teoría de la composición. Lectura de los pre-textos de *El beso de la mujer araña*", en AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela -- Compiladores-- (1998), págs. 29-41.

- AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela --Compiladores-- (1998): *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.
- ANDREU, Alicia G. (1983): "El folletín: de Galdós a Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana* 123-124, págs. 541-546.
- ANÓNIMO (1972): "Manuel Puig: Le roman feuilleton au service de l'avant-garde", en *Le Monde*, 4 de agosto.
- ANTELO, Raúl (1990): "Puig", en *América Hispánica* 4, págs. 106-107.
- BACARISSE, Pamela (1988): *The Necessary Dream. A Study of the Novels of Manuel Puig*, Cardiff, University of Wales Press.
- (1990): "Manuel Puig (1932-1990)", en *Revista Iberoamericana* 152-153, págs. 1365-1370.
- (1991a): "Manuel Puig's *sentimiento trágico de la vida*", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 631-636.
- (1991b): "*Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig: subjetividad, identidad y paranoia", en *Revista Iberoamericana* 155-56, págs. 469-79.
- BIANCHI, Soledad (1987): "*La traición de Rita Hayworth*, una novela dialógica", en *Revista Iberoamericana* 141, págs. 837-859.
- BLOCK DE BEHAR, Liza (1993): "Manuel Puig: entre ángeles, hombres, nombres y pronombres", en *Espacio* 12, págs. 23-32.
- BORELLO, Rodolfo (1991): "*Boquitas pintadas*: narración y sentido", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 491, págs. 7-20.
- BORINSKY, Alicia (1975): "Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana* 90, págs. 29-45.
- (1978): *Ver / Ser visto (Notas para la poética)*, Barcelona, Ed. Antoni Bosch.
- (1994): "Manuel Puig: vida propia / historias ajenas", en ORBE, Juan (Comp.): *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, págs. 41-55.
- BUENO CHÁVEZ, Raúl (1982): "Sobre la enunciación narrativa: de la teoría a la crítica y viceversa (a propósito de la novelística de M. Puig)", en *Hispanamérica* 32, págs. 35-47.
- BUSTILLO, Carmen (1993): "Manuel Puig: la ficción como indagación narcisista", en *Estudios* 2, págs. 137-155.
- CAMPOS, René Alberto (1985): *Espejos: la textura cinemática en La traición de Rita Hayworth*, Madrid, Editorial Pliegos.
- (1991): "The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 637-642.
- CAPOMASSI, Alicia y VÁZQUEZ, María Celia (1994): "Ubiquidad y diferencia en la escritura de Puig" (inédito).
- CÁRCAMO, Silvia I. (1990): "Manuel Puig en los años setenta", en *América Hispánica* 4, págs. 138-145.
- CASTILLO, Beatriz (1992): "La ciudad sin paisaje", en *El Cronista Cultural*, domingo 19 de julio, págs. 8-9.
- CASTILLO DURANTE, Daniel (1995): "El estereotipo como condición de posibilidad de la identidad argentina. La interacción entre cultura, identidad y estereotipo en las novelas de Sabato y Puig", en SPPILLER, Roland (Ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio, Lateinamerika-Studien* 36, págs. 79-96.
- CONTE, Rafael (1972): "Manuel Puig o la tradición renovada", en *Lenguaje y violencia*, Madrid, Ed. Al-Borak, págs. 253-257.
- CORBATTA, Jorgelina (1988): *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel*

Puig, Madrid, Ed. Orígenes.

CORBATTA, Jorgelina (1991): "The Fantastic in Puig", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 595-

CURTOY, Anahí (1994): "El pez por la boca muere. Una aproximación a la teoría de la recepción a partir de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig", en *Estudios e Investigaciones* 21, Univ. Nac. de La Plata, págs. 7-14.

DE DIEGO, José Luis (1994): "La novela argentina (1976-1983)", en *Verba hispanica* IV, págs. 21-36.

D'ERRICO, Ana (1995): "~~Sangre de una voz no correspondida~~", en AA. VV.: *Manuel Puig y Los ochenta*, Córdoba, fac. de Filosofía y Humanidades, Univ. Nac. de Córdoba; págs. 27-51.

DE RODRÍGUEZ, Anamaría (1978): "Manuel Puig: ¿De lo cursi al arte?", en *Eco* 206, págs. 198-214.

DÉBAX, Michelle (1981): "Autorrepresentación y autorreferencialidad en un texto narrativo: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig", en AA.VV.: *Organizaciones textuales*, Université de Toulouse-Le Mirail, págs. 287-294.

DI P., J (1973): "Puig: tres libros memorables", en *Panorama*, 2 de agosto.

DRUCAROFF, Elsa (1990): "Para escribir una novela familiar. Sobre *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig", en *Filología* XXV, 1-2, págs. 111-132.

ECHAVARREN, Roberto (1977): "La superficie de lectura en *The Buenos Aires Affair*", en *Espiral* 3, págs. 145-174.

----- (1978): "*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto", en *Revista Iberoamericana* 102-103, págs. 65-74.

----- (1991): "Manuel Puig: Beyond Identity", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 581-585.

ECHAVARREN, Roberto y GIORDANO, Enrique (1986): *Montaje y alteridad del sujeto*, Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico.

EPPLE, Juan Armando (1974): "*The Buenos Aires Affair* y la estructura de la novela policíaca", en *Estudios Filológicos* 10, págs. 21-56.

EZQUERRO, Milagros: "The Culture of Sentiment", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 647-650.

GARCÍA, Germán (1991): "Manuel Puig y el psicoanálisis", en *Murciélagos* 4, págs. 58-61.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (Ed.) (1991): *Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

GIMFERRER, Pere (1978): "Aproximaciones a Manuel Puig", en *Radicales*, Barcelona, Ed. Antoni Bosch, págs. 84-97.

GIORDANO, Alberto (1992): *La experiencia narrativa. J.J.Saer, F.Hernández y M.Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (1996): "Una búsqueda de lo menor (Literatura y poder en las tres primeras novelas de Manuel Puig)", en *Actual* 33, págs. 205-233.

GOLDCHLUK, Graciela (1994): "Borges-Puig: El caso Buenos Aires", en *Estudios e Investigaciones* 21, Univ. Nac. de La Plata, págs. 21-31.

----- (1996): "El gran imaginador", en PUIG, Manuel: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Univ. Nac. de La Plata, págs. 469-480.

GOYTISOLO, Juan (1990): "Manuel Puig", *El País*, viernes 27 de julio, pág. 9.

GRAMUGLIO, María Teresa (1980): "El discreto encanto de Manuel Puig", *Punto de Vista* 8, 33-35.

- GRÜNER, Eduardo (1992): "Puig detrás de la cámara. ¿Acaso la felicidad está fuera del lenguaje?", en *El Cronista Cultural*, domingo 19 de julio, pág. 3.
- GUSMÁN, Luis (1993): "La novela y el mito", en *El Cronista Cultural*, 14 de junio, pág. 13.
- JOSEF, Bella (1980): "El encantador que te hizo llorar o la dimensión renovadora del folletín", en *Texto / contexto en la literatura iberoamericana*, Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, págs. 163-171.
- (1991): "Manuel Puig: The Mask and the Myths", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 643-647.
- JUSTO, Luis (1968): "La traición de Rita Hayworth", en *Sur* 315, págs. 96-97.
- KERR, Lucille (1982): "The Fiction of Popular Design and Desire: Manuel Puig's *Boquitas pintadas*", en *MLN* 97, 1, págs. 411-421.
- KOZAK, Claudia (1990): "Una política del género", en *América Hispánica* 4, págs. 13-29.
- (1998): Nuevamente, el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico)", en AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela --Compiladores-- (1998): *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo; págs. 287-294.
- LAGUNAS, Alberto (1993): "El molesto escozor del kitsch", en *La Capital*, 23 de mayo, 4a. Secc., pág. 2.
- LAVERS, Norman (1988): *Pop culture into art. The novels of Manuel Puig*, Columbia, University of Missouri Press.
- LAISECA, Alberto (1992): "Centro-Periferia", en *La caja* 2, págs. 18-19.
- LINK, Daniel (1994): "El boom, Manuel Puig, la realidad: aspectos de una teoría de la representación", en *La chancha con cadenas*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, págs. 49-53.
- LORENZO ALCALÁ, May (1992): "Manuel", en *Manuel, María y Mamuel*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, págs. 55-81.
- LUDMER, Josefina (1971): "*Boquitas pintadas*, siete recorridos", en *Actual*, II, 8-9, págs. 4-22.
- (1994): "El beso de la muerte y el exilio", en *Clarín Cultura y Nación*, 21 de abril de 1994, pág. 3.
- LUNA, Claudia (1990): "*Boquitas pintadas*: a narrativa da ausência ou Coronel Vallejos nao é Macondo", en *América Hispánica* 4, pág. 38-50.
- MAC ADAM, Alfred (1973): "Las crónicas de Manuel Puig", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 274, págs. 84-107.
- MARTÍNEZ, Enrique V. (1978): "Puig, Manuel: *El beso de la mujer araña*" (reseña), en *Revista de estudios hispánicos* V, págs. 221-226.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte (1982): "Aspects des 'media' dans *El beso de la mujer araña* et *La tía Julia y el escribidor*", en *Les Langues Néo-Latines*, 76, págs. 29-47.
- MINARD, Evelyne (1982): "*La traición de Rita Hayworth*: violence et mort dans l'Argentine de Manuel Puig", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)* 39, págs. 75-80.
- MINELLI, Alejandra (1995): *Manuel Puig, por una sutil diferencia*, Buenos Aires, Ed. Florida Blanca.
- MORELLO FROSCHE, Marta (1971): "*La traición de Rita Hayworth* o el nuevo arte de narrar películas", en *Sin nombre* 1, 4, págs. 77-82.
- MORINO, Angelo (1987): "Manuel Puig: tra reale e immaginario", Introducción a PUIG, Manuel: *Mistero del mazzo di rose*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, págs. V-XVI.

- MUÑOZ, Elías Miguel (1987): *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, Madrid, Ed. Pliegos.
- OGANDO, Beatriz (1997): "The Buenos Aires Affair: un asunto de lectura", en *Estudios* 10, págs. 251-265.
- ORDÓÑEZ, Montserrat (1975): "Tres tristes tigres y La traición de Rita Hayworth", en *Eco* 173, págs. 516-529.
- OVIEDO, José Miguel (1977): "La doble exposición de Manuel Puig", en *Eco* 192, págs. 607-626.
- OYOLA, Gonzalo (1994): "Dos notas para una lectura de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig", en *Estudios e Investigaciones* 21, Univ. Nac. de La Plata, págs. 65-74.
- PÁEZ, Roxana (1994): "El sexo punk", en *El Cronista Cultural*, 15 de abril.
- (1995): *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires, Editorial Almagedo.
- (1996): "Dactilogramas: La escritura íntima", en PUIG, Manuel: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Univ. Nac. de La Plata, págs. 437-449.
- PANESI, Jorge (1994): Clases sobre *La traición de Rita Hayworth*. Cátedra Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo.
- (1985): "Puig, las relaciones peligrosas", en *Sitio* 4/5, págs. 124-131.
- PAULS, Alan (1986): *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Ed. Hachette.
- PERLONGHER, Néstor (1990): "Breteles para Puig", en *América Hispánica* 4, págs. 101-105.
- PONCE, Néstor (1998): "Compartir la vida misma: Lo policial en *The Buenos Aires Affair*", en AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela --Compiladores-- (1998): *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo, págs. 295-303.
- REEDY, Daniel R. (1984): "Del beso de la mujer araña al de la tía Julia: Estructura y dinámica interior", en *Revista Iberoamericana*, 116-17, págs. 109-16.
- RODRIGUEZ-LUIS, Julio (1974): "*Boquitas pintadas*: ¿Folletín unánimista?", en *Sin nombre* V, 1, págs. 50-56.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1974): "*La traición de Rita Hayworth*, una tarea de desmitificación" y "Los sueños de Evita: a propósito de la última novela de Manuel Puig", en *Narradores de esta América (tomo 2)*, Buenos Aires, Ed. Alfa, págs. 365-380 y 381-393.
- RODRIGUEZ PADRON, Jorge (1970): "Manuel Puig y la capacidad expresiva de la lengua popular", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 245, págs. 490-497.
- ROMERO, Julia (1994): "Las traiciones de Manuel Puig. Otra lectura de *La traición de Rita Hayworth*", en *Estudios e Investigaciones* 21, Univ. Nac. de La Plata, págs. 15-20.
- (1996a): "Del monólogo al estallido de la voz", en PUIG, Manuel: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Univ. Nac. de La Plata, págs. 451-467.
- (1996b): "Puig, la seducción y la historia", *Cuadernos Angers-La Plata* 1, págs. 145-165.
- (1996c): "La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional. Sobre la escritura de Manuel Puig", en *Orbis Tertius* 2/3, págs. 237-253.
- SAFIR, Margery A. (1975): "Mitología: otro nivel de metalenguaje en *Boquitas pintadas*", en *Revista Iberoamericana* 90, págs. 47-58.
- SALGADO, María A. (1985): "En torno a Manuel Puig y sus metamorfosis del narrador",

en *Hispanic Journal* 7, 1, págs. 79-90.

SÁNCHEZ, Matilde (1993): "El beso de Greta Garbo", en *Clarín Cultura y Nación*, 29 de julio, pág. 9.

SARDUY, Severo (1971): "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana* 76-77, págs. 555-567.

SARLO, Beatriz (1990a): "El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia", en *Página/12*, 29 de julio, pág. 22.

----- (1990b): "Entre el folletín y la vanguardia. Charla sobre Manuel Puig" (entrevista de Mónica Sifrim), *Clarín Cultura y Nación*, 2 de agosto de 1988.

SCHLICKERS, Sabine (1995): "De la novela al cine: Análisis narratológico-comparativo de *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano/*Das Autogramm* de Peter Lilienthal y *Boquitas pintadas* de Manuel Puig y de Leopoldo Torre Nilsson", en *Iberoamericana* 60, págs. 20-47.

SCHMUCLER, Héctor (1969): "Los silencios significativos", en *Los libros* 4, págs. 8-9.

SCHÓO, Ernesto (1992): "La verdad de las apariencias", en *El Cronista Cultural*, domingo 19 de julio, págs. 1-2.

SOLOTÓREVSKY, Myrna (1984): "El cliché en *Pubis angelical* y *Boquitas pintadas*: desgaste y creatividad", en *Hispanamérica* 38, págs. 3-18.

SPERANZA, Graciela (1991): "Manuel Puig: malédictión... éternelle... à... qui lise... ces pages", en Roland SPILLER (ed.): *La novela argentina de los años 80. Lateinamerika-Studien* 29, págs. 135-149.

----- (1994): "The New York Affair", en *Clarín Cultura y Nación*, 21 de abril, págs. 2-3.

----- (1995a): "*Pubis angelical*: sobre el uso del género", en SPILLER, Roland (Ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio, Lateinamerika-Studien* 36, págs. 165-172.

----- (1995b): "Puig, Hitchcock: psicoanálisis y folletín", en *Espacios* 17, págs. 55-59.

----- (1998): "Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del pop art a Manuel Puig)", en AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela --Compiladores-- (1998): *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo, págs. 129-136.

STAUDE, Sergio (1994): "El rastro del cuerpo en la letra: chisme y escrito", en HEUSER, Carmen y PÉREZ, Carlos D. --Comp.--: *La escritura en escena*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, págs. 29-40.

STEIMBERG DE KAPLAN, Olga (1989): *Manuel Puig, un renovador de la novela argentina*. Univ. Nac. de Tucumán, Secretaría de Extensión Universitaria.

----- (1995): "La hibridez cultural en la obra de Manuel Puig", en SPILLER, Roland (Ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio, Lateinamerika-Studien* 36, págs. 173-182.

STEINBERG, Isabel (1995): "La traición del estilo en Puig", en *El malestar y la traición*, Buenos Aires, Ed. Paradiso, 83-92.

TRIVIÑOS, Gilberto (1978): "La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*", en *Texto Crítico* 9, págs. 117-130.

VANDERLYNDEN, Anne-Marie (1981): "Hacia una semiología de los discursos referidos en *El beso de la mujer araña*", en AA.VV.: *Organizaciones textuales*, Université de Toulouse-Le Mirail, págs. 271-278.

ULLA, Noemí (1994): "Los lenguajes cautivos en *Boquitas pintadas*", en *Los años*

sesenta: Puig y Rozenmacher, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, págs. 7-15.

UZIN, María Magdalena (1995): "Manuel Puig: un narrador tras la cámara", en AA. VV.: *Manuel Puig y Los ochenta*, Córdoba, fac. de Filosofía y Humanidades, Univ. Nac. de Córdoba, págs. 53-57.

VIÑAS, David (1969): "Después de Cortázar: historia y privatización", *Cuadernos Hispanoamericanos*

YUDICE, George (1990): "El beso de la mujer araña y *Pubis Angelical*: entre el placer y el saber", en *América Hispánica* 4, págs. 51-66.

YUJNOVSKY, Carlos R. (1972): "Boquitas pintadas ¿Folletín?", en *Nuevos aires* 8, págs. 49-58.

ZUBIETA, Ana María (1998): "Julio Cortázar-Manuel Puig: Por otros medios", en AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela --Compiladores-- (1998): *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo; págs. 85-91.

IV. Bibliografía general

ADORNO, Theodor W. (1983): *Teoría Estética*. Barcelona, Ed. Orbis.

AIRA, César (1988): "El deseo de viajar", *Fin de siglo* 8.

----- (1991b): *Copi*, Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.

----- (1995b): "La innovación", en *Boletín/4* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, U.N.R., págs. 27-33.

AMÍCOLA, José (1996): "La política y la poética del CAMP", en *Orbis Tertius* 2/3, págs. 227-235.

AMOSSY, Ruth y ROSEN, Elisheva (1982): *Les discours du cliché*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

ANGENOT, Marc (1974): "Qu'est-ce que la paralittérature?", en *Études littéraires* 7, págs. 9-21.

----- (1977): "Présumé, topos, idéologème", en *Études françaises* 13/1-2; págs. 11-32.

ARLT, Roberto (1979): *El juguete rabioso*, Barcelona, Ed. Bruguera Alfaguara.

----- (1980): *El amor brujo*, Buenos Aires, Ed. Losada.

AUSTIN, J.L. (1971): *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Ed. Paidós.

BAJTÍN, M.M. (1982): "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Ed. Siglo XXI, págs. 248-293.

BAREI, Silvia N. y AMMANN, Ana B. (1988): *Literatura e industria cultural. Del folletín al bestseller*, Córdoba, Ed. Alción.

BARRA, María Josefá (1995): "La novela de los '70: una teoría de la Historia", en SPPILLER, Roland (Ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio, Lateinamerika-Studien* 36, págs. 97-110.

BARTHES, Roland (1974): *¿Por dónde comenzar?*, Barcelona, Ed. Tusquets.

----- (1976): "Las salidas del texto", en AA.VV.: *Bataille*, Barcelona, Ed. Madrágora.

- (1977b): *Sade, Loyola, Fourier*, Caracas, Ed. Monte Avila.
- (1980): *S/Z*, Madrid, Ed. Siglo XXI.
- (1982): *El placer del texto. Lección inaugural*, México, Ed. Siglo XXI, 4a. ed.
- (1983a): *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Ed. Siglo XXI, 6ta. ed.
- (1983b): *El grano de la voz*, México, Ed. Siglo XXI.
- (1983c): *Ensayos críticos*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 2da. reimp.
- (1985): *Crítica y verdad*. México, Ed. Siglo XXI.
- (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ed. Paidós.
- (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Ed. Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1980): *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus.
- (1982): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Ed. Taurus.
- BERTHET, Frédéric (1979): "Élements de conversation", en AA.VV.: *La conversation, Communications 30*.
- BLANCHOT, Maurice (1969): *El libro que vendrá*, Caracas, Ed. Monte Avila.
- (1974): *El diálogo inconcluso*, Caracas, Ed. Monte Avila.
- (1976): *La risa de los dioses*, Madrid, Ed. Taurus.
- (1977): *Falsos pasos*, Valencia, Ed. Pre-Textos.
- (1988): *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia, Ed. Pre-Textos.
- (1992): *El espacio literario*, Buenos Aires, Ed. Paidós.
- BOURDIEU, Pierre y EAGLETON, Terry (1993): "Doxa y vida corriente", en *El cielo por asalto 5*, págs. 87-98.
- BROCH, Hermann (1974): "Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch" y "El mal en el sistema de valores del arte", en *Poesía e investigación*, Barcelona, Ed. Barral, págs. 367-383 y 385-435 respectivamente.
- BROOKS, Peter (1974): "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame", en *Poétique 19*, págs. 340-356.
- BRUNORI, Vittorio (1980): *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid, Ed. Tecnos.
- CAPDEVILA, Analía (1993): "Para una lectura política de la traición de Astier", *Boletín/3* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, U.N.R., págs. 44-54.
- (1996): "La voluntad de poder", *Tramas 5*, págs. 111-118.
- CAPDEVILA, Analía y GIORDANO, Alberto (1994): "*Literal*: una revista de vanguardia", *Revista de Letras 3*, págs. 37-41.
- COLLIN, Françoise (1986): *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris, Ed. Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio (1983): *Deshoras*, Buenos Aires, Ed. Nueva Imagen.
- CUETO, Sergio (1993): "Notas para una política de la literatura", en *Boletín/3* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, U.N.R., págs. 1-10.
- DALLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*, Madrid, Ed. Visor.
- DE CERTEAU, Michel (1992): "Crear: una práctica de la diferencia", en *Descartes 10*, págs. 49-64.
- (1995): *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad

Iberoamericana.

DE DIEGO, José Luis (1993): *Roland Barthes. Una babel feliz*, Buenos Aires, Ed. Almagesto.

DELEUZE, Gilles (1971): *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Ed. Anagrama.

----- (1972): *Proust y los signos*, Barcelona, Ed. Anagrama.

----- (1975): *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Ed. Muchnik

----- (1984): *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Ed. Tusquets.

----- (1987a): *Foucault*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

----- (1987b): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Ed.

Paidós.

----- (1988): *Diferencia y repetición*, Madrid, Ed. Júcar.

----- (1989a): *Lógica del sentido*, Barcelona, Ed. Paidós, 1989.

----- (1990): *Pourparlers*, Paris, Ed. Minuit.

----- (1994): *La literatura y la vida*, Córdoba, Ed. Alción.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.

----- (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Ed. Pre-Textos.

----- (1993): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Ed.

Anagrama.

DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1980): *Diálogos*, Valencia, Ed. Pre-Textos.

DERRIDA, Jacques (1984): "Kafka: Ante la Ley", en *La filosofía como institución*, Barcelona, Ed. Granica, págs. 93-144.

----- (1989): "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Ed. Cátedra, págs. 347-372.

DORFLES, Gillo (1974): *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona, Ed. Lumen.

DUCROT, Oswald (1982): *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona, Ed. Anagrama.

----- (1984): *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Ed. Hachette.

ECO, Umberto (1970): "Socialismo y consolación", en U. ECO, E.A. POE y otros: *Socialismo y consolación*, Barcelona, Ed. Tusquets, págs. 7-37.

----- (1977): "Estructura del mal gusto", en *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Ed. Lumen, págs. 79-147.

FOUCAULT, Michel (1971): "Distancia, aspecto, origen", en TEL QUEL: *Teoría de conjunto*, Barcelona, Ed. Seix Barral, págs. 13-28.

----- (1979): *Microfísica del poder*, Madrid, Ed. de la Piqueta.

----- (1981): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Ed. Anagrama.

----- (1983): *El discurso del poder*. Presentación y selección de Oscar Terán, Buenos Aires, Ed. Folios.

----- (1984): "Verdad y Poder. Diálogo con M. Fontana", en *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Ed. Alianza, págs. 128-145.

----- (1986): "El pensamiento del afuera", en *Paradoxa 1*, págs. 101-127.

----- (1989): "La escritura de sí", en ABRAHAM, Tomás: *Los senderos de Foucault*. Bs. As., Ed. Nueva Visión.

GARCÍA, Germán (1975a): "Del muerto: ¿el duelo (de, por) Borges?", *La Opinión*

Cultural, 10 de agosto, pág. 5.

- (1975b): "La palabra fuera de lugar", en *Literal* 2/3, págs. 23-33.
- GASCHÉ, Rodolphe (1990): "La deconstrucción como crítica", en DERRIDA, Jacques et Al.: *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Ed. Arco, págs. 253-305.
- GENETTE, Gerard (1970): *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Ed. Nagelkop.
- (1985): "Architextos, hipertextos, paratextos o cómo permitir al texto evadirse de sí mismo al encuentro de otros textos", en *Maldoror* 20, págs. 55-58.
- GIORDANO, Alberto (1991a): "¿Qué es esto de lectura?", en *Cuadernos de la Comuna* 31, págs. 11-21.
- (1991b): "De la subjetividad en la lectura", en *Boletín/1* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, U.N.R., págs. 12-15.
- (1993): "El infierno tan temido", en *Paradoxa* 7, págs. 72-84.
- (1995a): *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.
- (1995b): "*Literal* y *El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia" (en prensa).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1943): *Lo cursi y otros ensayos*. Bs. As., Ed. Sudamericana.
- GOMBROWICZ, Witold (1981): "Prólogo" en español a *Ferdynand*, en *Sitio* 1, págs. 37-39.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1988): "La construcción de la imagen", *Revista de Lengua y Literatura* 4, págs. 3-16.
- GRÜNER, Eduardo (1995): "El comienzo contra el origen. La dimensión filosófica de la transposición literatura/cine: interpretación crítica y crítica de la interpretación", en *Confines* 1, págs. 99-109.
- GUMPERT, Carlos (1995): *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne (1980): "Problématiques du cliché", en *Poétique* 43, págs. 334-345.
- JAMESON, Frederic (1989): *Documento de cultura, documento de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Ed. Visor.
- JARKOWSKI, Aníbal (1989): "El amor brujo: la novela 'mala' de Roberto Arlt", en MONTALDO, Graciela (Comp.): *Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina VII*, Buenos Aires, Ed. Contrapunto, págs. 109-127.
- JENNY, Laurent (1972): "Structure et fonctions du cliché. A propos des *Impressions d'Afrique*", en *Poétique* 12, págs. 495-517.
- JITRIK, Noé (1993): "No decir nada: la conversación en la cúspide de la comunicación", en *sYc* 4, págs. 69-80.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1973): "La intriga", en *Literal* 1, págs. 119-122.
- LIBERTELLA, Héctor (1977): *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Ed. Monte Avila.
- LINK, Daniel (1994): *La chancha con cadenas*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.
- LIVINGSTONE, Marco (Ed.) (1991): *Pop art, an International Perspective*, Londres, The Royal Academy of Arts.
- LUDMER, Josefina (1973): Respuesta a "Literatura y crítica: una encrucijada, una encuesta", *Latinoamericana* 2, págs. 12-14.
- (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

- LUNN, Eugène (1986): *Marxismo y modernismo*, México, Fondo de Cultura Editor.
- MAGADÁN, Cecilia --Comp.-- (1994): *Blablablá. La conversación, entre la vida cotidiana y la escena pública*. Buenos Aires, Ed. La Marca.
- MATTONI, Silvio (1994): "Devenir-Deleuze", en DELEUZE, Gilles (1994).
- MASOTTA, Oscar (1967): *El "pop-art"*, Buenos Aires, Ed. Nuevos Esquemas.
- (1968): *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez.
- MEYER, Moe --Comp.-- (1994): *The Politics and Poetics of Camp*, Londres/N.York, Ed. Routledge.
- MAYOL, Pierre (1994): "Cuándo decir, cuándo callar" y "El pudor de la conversación", en MAGADÁN, Cecilia --Comp.--: *Blablablá. La conversación, entre la vida cotidiana y la escena pública*. Buenos Aires, Ed. La Marca, págs. 19-22 y 104-107.
- MOLES, Abraham (1973): *El Kitsch*, Buenos Aires, Ed. Paidós.
- MOLES, Abraham y WAHL, Eberhard (1971): "Kitsch y objeto", en AA.VV.: *Los objetos*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, págs. 153-185.
- MOLLOY, Sylvia (1994): "La política de la pose", en LUDMER, Josefina (Comp.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Ed. Beatriz Bitervo, págs. 128-138.
- MOREY, Miguel (1990): *Psiquemáquinas*, Barcelona, Ed. Montesinos.
- OVIEDO, José Miguel (1977): "La tía Julia y el escritor o el autorretrato en clave", en *Espiral* 3, 285-310.
- PAULS, Alan (1980): "Tres aproximaciones al concepto de parodia", en *Lecturas críticas* 1, págs. 7-14.
- (1989): "Arlt: la máquina literaria", en MONTALDO, Graciela (Comp.): *Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina VII*, Buenos Aires, Ed. Contrapunto, págs. 307-320.
- PONCE, Néstor (1996): "Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano", en *Cuadernos Angers-La Plata* 1, 9-25.
- RAMA, Angel y VARGAS LLOSA, Mario (1973): *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires, Ed. Corregidor-Marcha.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1986): *Teoría Literaria. Una propuesta*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.
- RIFFATERRE, Michael (1976): "Función del cliché en la prosa literaria", en *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Ed. Seix Barral, págs. 193-217.
- RITVO, Juan B. (1983): *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma*. Bs. As., Ed. Letra viva.
- (1985): "La ciencia singular", *Conjetural* 9, págs. 77-89.
- (1992): *La edad de la lectura*, Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.
- RIVERA, Jorge (1982): *El folletín*, en *Capítulo. La Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana y ROCCO-CUZZI, Renata (1980): "Su turno o la escritura robinsoniana", en *Lecturas críticas* 1, págs. 31-35.
- ROSENBERG, Harold (1969): "Cultura Pop: Crítica-Kitsch", en *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Ed. Monte Avila, págs. 261-270.
- ROSSET, Clément (1994): *El principio de crueldad*, Valencia, Ed. Pre-Textos.
- SAER, Juan José (1975): "La literatura y los nuevos lenguajes", en FERNÁNDEZ MORENO, César (Comp.): *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, págs. 301-316.
- SAID, Edward W. (1985): *Beginnings*, New York, Columbia University Press.
- SANGUINETI, Edoardo (1969): *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Ed. Monte

Avila.

SARLO, Beatriz (1972): "Novela argentina actual: códigos de lo verosímil", en *Los libros* 25, págs. 18-19.

----- (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Ed. Catálogos.

----- (1988): "Clío revisitada", en *Punto de vista* 28, págs.

----- (1994): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Ariel.

SARRAUTE, Nathalie (1967): *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*. Madrid, Ed. Guadarrama.

SARTRE, Jean-Paul (1977): "Retrato de un desconocido", en *Literatura y arte. Situaciones IV*, Buenos Aires, Ed. Losada, 2a. ed.

SONTAG, Susan (1984): "Notas sobre lo 'camp'", en *Contra la interpretación*, Barcelona, Ed. Seix-Barral, págs. 303-321.

SOSNOWSKI, Saúl (1984): "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha", en RAMA, Angel (Ed.): *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Ed. Folios, págs. 191-236.

TELMON, Mariapia (1993): "Coloquio con Jacques Derrida", en *Gritex* 5/6, págs. 61-76

VARGAS LLOSA, Mario (1977): *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Ed. Seix Barral.

ZUMTHOR, Paul (1977): "Tant de leux comme un", en *Études françaises* 13/1-2; págs. 3-10.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS