

<sup>14</sup> *Secreta* no sólo porque no se la comunique a los otros, sino porque es incommunicable incluso para ella misma (irrepresentable para los códigos morales y estéticos que la individualizan).

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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..." (30).

## 5. Lo común y lo extraño

### 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 interpretación<sup>1</sup>. 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 personal exterior, situado fuera de lo que ocurre en —y entre— esas palabras y esas escrituras. Puig 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 extra-



ño", es decir, que pone en acción una modalidad narrativa que consiste, fundamentalmente, en producir el efecto de que cada personaje se manifiesta, 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 ajenidad 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 y los imaginamos en el capítulo 2 de este ensayo), 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 sociales<sup>2</sup>. Cada vez que una de esas voces comienza a hablar o 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 se comunica, cada acto de palabra las 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, obede-

ciendo 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 fuerzas<sup>3</sup>: el catecismo y la propaganda populista (la vulgarización —a la medida de los "humildes"— de las doctrinas católica y peronista<sup>4</sup>); 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 deportivas<sup>5</sup>; el *glamour* de las revistas de moda y de actualidad<sup>6</sup>; 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 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 creíbles; 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"<sup>7</sup>, 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 cui-



dado 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 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*<sup>8</sup>, la variedad de puntos de vista que atraviesan el uso de un enunciado aparece dominada por la imposición de una única perspectiva evaluadora. Si los enunciados son, según Bajtin, "foros" 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 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*, 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 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 efectucción de este discurso que obliga a creer en que *lo que se dice* es lo verdadero, si se quiere pasar por "un hombre de verdad". Pancho no posee a Raba porque la desea, sino porque desea ser reconocido como un "vivo"<sup>9</sup>, como alguien capaz de seducir y de poseer a una mujer (un "torpedero de profesión", en la jerga militar del Héctor de *La traición de Rita Hayworth*). 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 zapazo se le adelantaría cualquier otro" (62), "si vos no la atropellás, se va a creer que sos tonto" (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 (“qué mansita es la negra, ésta no sabe nada, me da pena aprovecharme... (...) pero si te retobás estás perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo...”), 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, de admiración tanto como de odio: de él recibe las órdenes (sus palabras valen como órdenes) porque él funciona como un garante de su creencia (cristalizada en máximas) en lo que es un hombre “de verdad”. Para que haya creencia, argumenta de Certeau (1992: 57), 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. En este sentido, Juan Carlos, como 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 originalmente 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 mun-

do. 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 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 XVI<sup>10</sup>), 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 buitre 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”. 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 lo puede no ayudar. ¿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 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 insensible, la particularidad de su existencia. Para ser (como todos los buenos hombres, lo que 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 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 mismos lugares comunes, 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"), 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".

Lo propio del lugar común es 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. 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 transfor-



marlo, 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 una determinada orientación.

La literatura de Puig es, desde sus comienzos, narración de voces triviales, voces obcedidas 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 deben reconocerse, como si se tratara de retratos personales y no de máscaras vacías. Así, por ejemplo —y sabemos que tampoco aquí se trata 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 lo femenino, para poder individualizarse aceptablemente.

"Cada una con su tipo" (Puig 1974<sup>a</sup>: 54). Esta es la ley que rige, según Choli, la vendedora de "Hollywood Cosméticos", el mundo de lo femenino. Para ella, sensible como pocas a la exigencia de individualizarse adhiriéndose 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"<sup>11</sup>, definible como tal por su oposición paradigmática con el tipo de "mujer cualquiera". 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 Social, "las maestras")/"chicas de las tiendas" (las que van al Club Recreativo, "las vendedoras"<sup>12</sup>). 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" (189), chicas que se ponen de novias con un muchacho del pueblo y se mantienen vírgenes hasta el matrimonio o chicas que andan con "los viajeros", 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 lo que dice cada voz, 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 esas generalidades demolidoras, la singularidad de un sujeto, como un resto inapresable, como una reserva de extrañeza, puede, secretamente, manifestarse. Puig es un prodigioso narrador 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". Más adelante, la misma voz pide: "No le digas que salí [a la calle] con el delantal gris". 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 le 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". Se trata esta vez de la voz de Berto, y su pedido 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 y 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 y la hija; en el tercero, un actor secundario dentro del drama familiar: un nieto, una hija que no falta del hogar y la niñera.

Cada enunciado es repetición de los otros, incluso el pri-

mero 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 similar produce a la vez las semejanzas y las diferencias. 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 sabe lo que se dijeron) y la importancia del secreto que allí se sella es mayor también<sup>13</sup>. Lo semejante —que es lo queremos poner de relieve— es la posición en la que queda situado un hombre respecto de una mujer de su familia que tiene para él particular importancia. A través de un funcionamiento *trasindividual* (que no es obra de los individuos, pero sí de individuación), el enunciado se convierte en *lugar común por la repetición del acto que se cumple en él*. 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 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: 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 instituyen, se prolonga en el capítulo IV de *La traición de Rita Hayworth* a un último término. Toto, que está convirtiéndose en un sujeto disciplinado, que está cumpliendo algunas de las etapas decisivas de su adiestramiento social<sup>14</sup>, repite, en un diálogo imaginario con su madre, el pedido de reserva común a los hombres de su familia: "Mamá... no le cuentes a nadie!", "Mamá... no se lo digas a



nadie!". "Nadie" es Berto, su padre, y lo que Toto pide (suplica) es que no sepa que él se dejó pegar por otro chico. 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, la mujer más importante 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 en sí mismo ya es, 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 él 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 estereotipadas, de máscaras familiares que él debe adoptar para hacerse reconocible. 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 de un silencio, de una 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, inmediatamente 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, 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 una vez más su falta de masculinidad, le clava a la sirvienta un cuchillo en el bra-



zo). ¿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 individuación y de 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 respuesta a 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 increíble, 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 bloquee el mecanismo, que interrumpa 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 de 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 lugar<sup>15</sup>. 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 historia. 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 común: 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 disponibles que le garantizan, si responde al mandato de llenarlos, un orden y una forma verosímil de visibilidad.<sup>16</sup> Como sucede con todo lo que dominan las políticas del lugar común, el mandato es originario, precede a la supuesta decisión: nadie comienza 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 enuncia desde otro lugar, *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 aprendió a dibujar bien y puede, por lo tanto, sobresalir en la escuela (presentarse como un alumno aplicado); aprendió también a ayudar a los que, como Teté, no tiene “mano para el dibujo” (presentarse como un buen amigo); pero Toto aprendió además 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 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 para 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 composición<sup>17</sup>, 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, insoportable para los Otros—, un ser literario, que desconoce algunas expectativas para poder dar algo que nadie espera: un *traidor*<sup>18</sup>.

### 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 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 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 y 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 aprender 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 que pasará por 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*<sup>19</sup>), 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 a todas las voces narradas en la literatura de Puig) no hay nada singular, ninguna originalidad, que "cada voz es en sí

misma un mosaico de rumores, una conflagración de ecos" en tanto "retoma, refiere, deforma o reproduce las voces de los otros" (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 párrafo 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*" (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 con leyes generales), sino desde el de la diferencia (lo individual desborda y resiste 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 responden en toda su extensión a una multiplicidad de códigos, pero *a veces* sí algo 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"<sup>20</sup> (Barthes, 1974: 156).

Las novelas de Puig *demuestran* que todas las voces carecen de personalidad y de originalidad y *presentifican* (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 presentificación*, 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 presentifica es heterogéneo de 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 absolutamente individual e 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 otras dentro de un orden de generalidad que las reúne (el que determinan las políticas del lugar común, en este caso).

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 del lector diferente. 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 presentificación, en cambio, son sólo para aquel que los lee, para aquel que es atraído a su escucha<sup>21</sup>, 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 se 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 con su sentido etimológico (del 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.

El tono es 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 representa en tanto cuerpo moral y social que responde a las políticas de los lugares comunes<sup>22</sup>. 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 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, un 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 comunes<sup>23</sup>, 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 *despoder*. 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 experimentar nuevos afectos), mayor es la voluntad que manifiestan el texto y la lectura de resistir a cualquier codificación.

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?" (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).

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, entonces, para sí misma: un "caso tedioso y vulgar de la soltería" (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, entonces, 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"<sup>24</sup>) o en una ironía cercana al cinismo ("Mi máxima favorita es 'no hay mal que por bien no venga'. (...) 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"). 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 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 irremediabiles: 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 presentifica 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, tam-



bién 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 hecho 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, donde 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 despedamos 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." (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, pero ese horizonte

que ni justifica ni explica lo que acontece como exceso, lo condiciona. Así, la ocurrencia de Paqui sobre las intimidaciones eróticas de María y Efraín, u otras ocurrencias similares, como la del castigo que le enviará Dios por haber pecado con el pensamiento: despertar con manos de leñador<sup>25</sup>; 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, instiga su pensamiento (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 la posibilidad de convertirse en "una cualquiera". "Ser una cualquiera" es el lugar común moral instituido por la voz materna<sup>26</sup> 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!)<sup>27</sup>. Sostenido por el diálogo, 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 gusto. 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 su identificación moral, en el mismo lugar imaginario construido por la lectura, la narración resiste 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 *Boquitas pintadas* en otra cosa que un texto *camp* que seduce y provoca por sus usos del sentimentalismo. Así también, la lectura del tono de las voces en *La traición 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.

La afirmación de que en las tres primeras novelas de Puig encontramos una forma de contar cinematográfica y que el

uso de esa forma es lo que las hace diferentes, es un lugar común crítico que 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. Una primera restricción que hay que imponer a los alcances de esa afirmación consiste en recordar que el uso literario de convenciones cinematográficas no sólo no es privativo de Puig, sino que caracteriza la narrativa contemporánea en general. La elipsis y el montaje forman parte de lo fundamental que el cine les enseñó a todos los narradores de fines del siglo XX. Por lo demás, procedimientos tales como la estructura secuencial, el montaje paralelo y 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 adolescencia.

Una segunda restricción que hay que imponer a este lugar común de las lecturas críticas pasa por el reconocimiento de una diferencia que en la formulación de las analogías entre procedimientos literarios y técnicas cinematográficas tiende a borrarse. Nos referimos a la heterogeneidad radical que existe entre imágenes y palabras. Como lo sostiene Deleuze (1987a: 89), entre *lo enunciable* y *lo visible* existe una diferencia de naturaleza que vuelve cada orden irreductible al otro: no hay pasaje de las imágenes a las palabras, sino un salto que implica una transformación radical de la perspectiva. Y la literatura comienza precisamente cuando el salto se hace sensible, cuando lo que ocurre en las palabras se muestra irreductible a las formas de visibilidad. Una narración puede estar interesada en *hacer ver*, pero no según el régimen de lo visible, sino desde la perspectiva ciega y muda de las palabras convertidas en escritura. Quiere



hacer ver algo, en un rostro, una historia o una voz, que no es visible ni invisible, que ni está manifiesto ni oculto: la aparición de la desaparición del sentido de ese rostro, esa historia o esa voz.

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, 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 fílmico, 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'"<sup>28</sup>. 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-planos 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 algunos de los efectos más interesantes que producen los procedimientos narrativos de Puig: 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) y, a veces, des-

conocer algo esencial. Por el contrario, la otra relación a la que hicimos referencia al comenzar este párrafo, la de los personajes de la novela con el imaginario cinematográfico, se nos presenta como un campo de problemas críticos singularmente rico ya que por él pasan algunas de las búsquedas narrativas de Puig más interesantes.

¿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, que se caracteriza por el maniqueísmo y la falta de realismo, ¿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 fílmicos? Para responder a estas preguntas, no vamos a intentar un recorrido por las distintas formas en que cada una de las voces se adhiere al mundo glamoroso y sentimental de las películas. Preferimos, en cambio, centrar nuestra lectura en las formas que corresponden a Toto, no porque las consideremos representativas de las de los otros personajes, ni sólo porque se trate de las 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 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": 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" 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).

El salto a lo imaginario, como una tentativa de evasión de la realidad, 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* sería también el relato de una toma de conciencia: del cuerpo, la familia y la clase de Toto.

Piglia articula la fascinación por el cine en relación con el primer momento de la fuga, el de la ascensión<sup>29</sup>. En el cine Toto realiza, imaginariamente, su deseo de vivir en un mundo sin riesgos, brillante, sublime y feliz. En el cine, afirma Piglia —y se trata de una afirmación que es necesario discutir<sup>30</sup>— "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. La otra versión de lo que ocurre en ese encuentro entre una subjetividad acosada por mandatos sociales que pretenden orientar sus aprendizajes y un universo de puras imágenes, no intenta explicarlo 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 conciencia, sino en términos de efectución y contra-efectuación de voluntades de poder que se ejercen sobre los cuerpos.<sup>31</sup> ¿Qué fuerzas de sujeción e individuación padece Toto por su adhesión al imaginario de los melodramas fílmicos?, pero también, ¿qué formas de resistencia, de afirmación de su singularidad, ejerce su cuerpo fascinado por el cine?

Por lo que dice y escribe, y por lo que los demás dicen y escriben sobre 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" (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 los varones (andar en 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 silencio<sup>32</sup> (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" o "todo el día metido entre las chicas" (239).

La pasión de Toto por el cine es, en principio, otro de los atributos que lo identifican dentro de su comunidad como un marginal o un excéntrico. Él no es un consumidor de películas como los demás, no es un simple "aficionado", como 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. Con frecuencia, Toto "actúa como si estuviese en una película" (154), en una de sus películas favoritas, que son, por lo general, películas de mujeres.

La fascinación de Toto por el cine es, como cualquiera de sus hábitos, una ocasión para que las políticas del lugar co-

mún 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 anima 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 la de Puig en particular<sup>33</sup>. Toto, que en la primera parte de *La traición* prolongaba el ritual de las películas contándoselas a su madre, la sirvienta o algún interlocutor ocasional y copiando sus momentos culminantes en cartoncitos, en la segunda parte se inicia en otro ritual, el de la literatura, 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 estereotipados y una narración que se construye tomando como material el universo de los melodramas hollywoodenses? ¿No son la reproducción y la traduc-



ción 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 difiere levemente 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 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*.

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. Toto *deviene* escritor por la repetición de una experiencia infantil: la fascinación por el cine, por la repetición de algo de esa experiencia irreductible a cualquier codificación. Son las fuerzas intransitivas de la fascinación las que suscitan un devenir que recorre y descompone el imaginario cinematográfico, las que lo desplazan 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 desconcertan-

te: la manía de *contar* las películas que vio, pero inventando 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. En la escena inventada por Toto para ¿entretenir?, ¿seducir?, ¿engañar? a su sirvienta, mientras la paje 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 después en otro relato-inventado 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 paterna.

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 tenencia a la estilización<sup>34</sup>. En los dos se cuenta también registros (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 sexuales<sup>35</sup>. En los dos, se presupone un interlocutor al que hay que mantener interesado para que la trama resulte efectiva. Pero más decisiva que la repetición de estas determinaciones retóricas, por lo que 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 un impulso intransitivo. 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 pero de las que él no puede dejar de hablar, y, simultáneamente, bajo el influjo del deseo de contar, un deseo inexplicable 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 mentira<sup>36</sup>, una mentira sin consecuencias, desinteresada, que no quiere persuadir sobre nada pero que resulta, por eso mismo, inquietante<sup>37</sup>. Sólo cuando las exigencias morales se suspenden y se despliega 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 colegio<sup>38</sup> e interrogaciones que desvían el relato hacia la confesión de su ignorancia en materia sexual<sup>39</sup>; 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 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." (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 de sí la retórica de la composición escolar, la excede desde su interior sometiendo 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. 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 previstos (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, desviándose de 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.

En el acto discreto y apasionado de Toto, el encuentro con el imaginario cinematográfico se transforma en la ocasión de una huida a través de imágenes innombrables. El desencuentro en la escritura entre su fascinación de espectador, conmovido por la nitidez inexpresable 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.

## Notas

<sup>1</sup> 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'."

<sup>2</sup> Damos a *código* el sentido (estratégico y no técnico) con el que lo utiliza 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).

<sup>3</sup> En un espectro que va desde la ferocidad de la sentencia al sentimentalismo miserable del gesto consolador.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> Que exalta y deprime a Héctor, fascinándolo con las imágenes de una "consagración" irrealizable (Cf. el capítulo IX de *La traición de Rita Hayworth*).

<sup>6</sup> Las que lee Mabel en la década del '30, como *Mundo femenino* y *París elegante* (Cf. *Boquitas pintadas*: 70-71); las que lee Gladys en los '60, como *Harper's Bazaar* (Cf. *The Buenos Aires Affair*: 123).

<sup>7</sup> 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. Cf. Foucault, 1984: 136.

El discurso múltiple al que aquí hacemos referencia 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 qué mecanismos y según qué juegos de fuerzas, las palabras afectan a los cuerpos: los individualizan y los inmovilizan, transformándolos según determinados sentidos?”.

<sup>8</sup> 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 a otros “hechos de lenguaje” que los estudios especializados se ocupan de discriminar: los estereotipos, los clichés, las máximas.

Definidos y evaluados en términos de acontecimientos discursivos, los lugares comunes son lugares de efectuación de las micro-políticas de la lengua (micro-políticas de individuación 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”.

<sup>9</sup> En rigor, por su temor a pasar por “tonto”, a ser reconocido como un “boludo”. Sobre la injuria como enunciado originario que estructura la subjetividad de cada personaje en las novelas de Puig, ver el Capítulo 6 de este ensayo.

<sup>10</sup> Sobre lo que ocurre en esta carta, sobre las tensiones que recorren y desdobl原因 la escritura de Berto dirigida a su hermano, volveremos en el Capítulo 6 de este ensayo, en el parágrafo titulado “La ironía del Otro”.

<sup>11</sup> La mujer “interesante” es la que tiene “personalidad” (“palabrita clave de los años 30 y 40” (Puig, 1993b: 86)). 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.

<sup>12</sup> 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, 1974: 21), y las “enfermeras”, que “son todas unas atorrantas”.

<sup>13</sup> La diferencia más notable entre el acto del padre de Mita y el de Berto tiene que ver con 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”, 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 la necesidad de sancionar esa falta, de tener que ejercer autoridad sobre el otro.

<sup>14</sup> 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 nenens” (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 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”.

<sup>15</sup> 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”.

<sup>16</sup> “*Álbum 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 nací, pampa linda...’, ‘Mis venerados tatas’, ‘Crece la yerba mala’, ‘A la escuela, como Sarmiento’, ‘Cristiados 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.”

<sup>17</sup> Para una lectura de estas digresiones, ver el último parágrafo de este capítulo, “Toto o las dos versiones de lo imaginario”.

<sup>18</sup> “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 es, por ejemplo, Juan Carlos, que quiere seguir usando el álbum de fotos pero sin someterse del todo a sus convenciones. Cuando la costumbre familiar se le vuelve en 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 típicos "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.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Conviene recordar aquí la singularidad del "materialismo" barthesiano, que no es substancialista, el carácter incorpóreo del efecto "cuerpo". Sobre los usos y valores de la noción de *cuerpo* en Barthes, ver Giordano 1991b.

<sup>21</sup> Lo que en otro momento de este ensayo llamamos el lector *conveniente*.

<sup>22</sup> *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).

<sup>23</sup> Como se habrá advertido, *doble* no remite aquí a dos usos, sino a usos desdoblados, escindidos por la tensión entre fuerzas divergentes.

<sup>24</sup> 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". 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.

<sup>25</sup> "...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, 1974<sup>a</sup>: 207).

<sup>26</sup> "...tantas pretensiones y son unas cualquiera' dijo mamá..."

<sup>27</sup> Para el carácter dialógico (conversacional) de cualquier monólogo en la literatura de Puig, y para el lugar esencial del fantasma de la injuria en cualquier conversación, ver el capítulo siguiente de este ensayo, "La conversación infinita".

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> En este sentido, podemos reconocer un antecedente de su interpretación en las opiniones de David Viñas (1969) sobre el "apartamento" 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 apartamento 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).

<sup>30</sup> 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 ve?

<sup>31</sup> 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).

<sup>32</sup> 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).

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> La película que Toto "reproduce" en su composición es *El gran vals* de Julien Duvivier, "una superproducción que conjuga todos los elementos del imaginario fílmico 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).

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> "Y la Felisa 'contame la cinta de bailes' y le dije mentiras..." "La Felisa se cree todo y es mentira..." (38).



<sup>37</sup> "¿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 (299).

<sup>38</sup> "...¿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)

<sup>39</sup> "¿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).

## 6. La conversación infinita

### 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. Ni la voz, que habla en la lengua de los estereotipos pero también según el lenguaje de la ficción, ni los procedimientos narrativos en los que se realiza la escucha, preexisten al encuentro, 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 llamamos *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, 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), aparece 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 episodios que exhiben, ante la mirada omnipresente y despiadada de los Otros, 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. Toto imagina que si Felisa viniese a darle otra cachetada, como la que le dio cuando lo oyó decir "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... (Cf. 46-47). Este montaje de recuerdos y fantasías al que Toto se entregaba sin saber dónde lo llevará, se sostiene en la reproducción y la invención de diálogos con su "mami" y su "papi", con Felisa, la niñera, y con sus "amiguitos", la Pocha y "el chico de enfrente". Toto recuerda e inventa lo que le dicen, lo que se dicen entre ellos y lo que él 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"; convoca la presencia imaginaria de un interlocutor y lo identifica como su madre. De inmediato, en la frase siguiente, la invocación adopta el modo de la interrogación para entredecir un reproche ("¡mami! ¿por qué no viniste?

con papi"); Toto conoce la respuesta: su mami no pudo acompañarlos al Beneficio de la Escuela 3, no pudo acompañarlo 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 con el anuncio de un diálogo en el que espera encontrar palabras que lo tranquilicen, Toto le habla a su madre para que 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 tres<sup>1</sup>.) La identidad de ese tercero no tiene aquí nada de enigmático: Toto invoca a su "mami" para que responda a su "papi", para que responda por él ante ese Otro que ya habló, parece que desde siempre, 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...". Así responde a lo que escucha que su padre le dice, eso que 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!"), 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 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. Esta vez ya no se trata de responder



al mandato de ser un buen niño, ya no alcanza con poder presentarse 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 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 *quiere*, que desea (porque lo imagina como el "bueno" de todas las películas) más allá de lo que se supone 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; es el que tiene las mejores notas y el que dibuja mejor. Toto insiste en presentarse 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 que "a golpes se hacen los hombres", pero, de acuerdo con la inadecuación que caracteriza el modo de sus réplicas, es precisamente una patada 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", 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 le impone —y todavía no sabe cómo no hacerlo—, no hay testigo que pueda servir a su defensa. Esa voz es la 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 recuerda ordenándole no llorar cuando lloró, ordenándole responder como un hombre cuando escapó como un cobarde. Pero *antes*, porque el mandato que pronuncia no proviene originariamente del padre, porque se trata de un mandato al que su padre también obedece, y *después*, porque la seguirá escuchando incluso cuando 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 y pruebe su inocencia, sino para implorarle que sea su cómplice. "Mamá... no le cuentes a nadie!", "Mamá... no se lo digas a nadie". Pero esa complicidad reclamada es ahora imposible porque su madre 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"). Pero además, y es lo decisivo, los Otros no pueden no enterarse de lo que pretende ocultarles porque él mismo no puede evitar decírselos. A la vez que imagi-



na que le oculta lo ocurrido, que se esconde para que no lo vea con los ojos llorosos ("yo me meto en casa y me lavo y papá no va a saber que lloré", "y si pasara en este momento papá por acá entorno las puertas de este zaguán"), Toto, por el solo hecho de hablar, instituye al 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, nada de llorar fuerte, lo más despacio que pude".

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 dejó 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 y masculinidad. Inmediatamente habla la madre ("¿por qué se dejó pegar?" mamá"), que inte-

rroga 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. Finalmente es el propio Toto el que habla en su voz ("¿por qué me dejó pegar, mamá?"), para repetir la interrogación paterna, pero orientándola hacia quien, por definición, no está en condiciones de responder, su madre, es decir, dejando el sentido de su acto necesariamente sin respuesta, condenándose a quedar 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 y un sistema de posiciones jurídicas<sup>2</sup>, 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 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). Moviéndose por la incomparable potencia de realidad de lo imaginario, este pequeño acontecimiento discursivo, que es a un mismo tiempo anticipación y recuerdo, repite para Toto el acontecimiento de la institucionalización de lo familiar. En este cruce de enunciados, desde una extrañeza íntima y originaria, lo familiar se deja oír como la efectución 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 evitar escucharla en cualquier momento porque nunca puede dejar de responder. "Voy a hacer fuerza para no pensar más en eso"; "no voy a pensar más en eso"; "voy a hacer fuerza y pensar en otra cosa". Pero eso, el mundo de la sexualidad tal como los Otros se lo imponen, investido de una violencia que lo aterroriza tanto como



lo fascina<sup>3</sup>, atrae todas sus fuerzas discursivas, las consume pero también las reproduce: *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 desde antes de su nacimiento (lo que no estaba establecido, lo que los Otros no estaban en condiciones de prever, es cuáles serían sus devenires, sus metamorfosis 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 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" (74). Entre la primera frase y las que siguen disparadas por su enunciación, la voz de Toto se desvía y 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, respondiendo por sí, responde. 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 semejante, declarándose superior (Toto sí es un alumno como se debe, incluso el mejor). Desde que 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 resultado 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" (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 pares es un recurso apropiado para sostener, ante ese Otro al que siempre 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". Cuando la supremacía del otro es indiscutible en relación con un determinado valor (tener memoria), y no queda lugar para polemizar en ese terreno, el 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 de él se juegan su prestigio, las voces narradas por Puig hablan desde la inquietud. Y como el Otro ya sancionó la propia falta, hablan desde la humillación y la infelicidad; y como 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 podrán consolarse si demuestran que la falta también es de los otros, ante la Ley responden no sólo como culpables, sino también como soplones.

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 doble<sup>4</sup> (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, 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?”), 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 se espera de él, sobre 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 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”), 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”), como alguien idóneo, que sabe de lo suyo y que pue-

de, 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”). 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 lo recuerde, 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” 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 y 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. 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, aunque supone que los Otros son los primeros en saber que no lo es. Berto escribe sobre sí para convencer a los Otros de que suponen erróneamente, pero lo hace desde el único lugar en el que puede conversar con ellos, desde la vergüenza y la infelicidad del que se cree en falta. Como todas las voces, en ese universo de intercambios miserables que es la interlocución social tal como la imagina la literatura de Puig, la 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 confesarse<sup>5</sup>, 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, se descubren en la situación paradójica, desesperante, de ya haber respondido. Antes de responder a la acusación, responden adhiriéndose a la injuria con la que los Otros los identifican: "cobarde", "perdida", "fracasado", "boludo", "solterona". 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, inmovibles, 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, 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 sus palabras van a buscarlos para intentar construir una imagen de sí favorable, sin advertir que es desde los Otros desde donde "sus" palabras vienen, inevitablemente desencadenan la repetición del juego. En cualquier diálogo, antes de que cualquier otro hable, los Otros aparecen para decir lo de siempre, lo que dicen cada vez 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. Pensamos en Juan Carlos, en algunos gestos de su conversación (paralingüística<sup>6</sup>) con Coronel Vallejos. Para salir a la calle y atraer la mirada del pueblo 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" (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 y poderosa, necesita suscitar. Esta



campera de cuero, que la impostura convierte en una suerte de emblema de su infelicidad, aparece en otros dos momentos de la novela. En el primero, como un objeto que despierta, no reconocimiento, sino codicia (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 suerte). En el segundo, directamente, como objeto de burla. Cuando Nené imagina el reencuentro celestial con el amor de su vida, no puede evitar que 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'"). 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 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 el tío que se lo apropió —un "vivo" al que odia y trata, infructuosamente, de imitar—, como el novio inglés de Mabel. Por eso se cree identificado con el estigma del desposeído, del que perdió lo que tendría que tener, y por eso, desde la humillación y el resentimiento, anticipándose al juicio despiadado de los otros, sin saber que, por este medio, no hace más que suscitarlo con ferocidad, pretende disimular su falta disfrazándose. Como le ocurre a todos los que caen en la trampa de la impostura, lo único que consigue es transformar su falta en un espectáculo triste y risible, digno, no de admiración o 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", 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, con una violencia singular, 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.

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*<sup>7</sup>, una máquina que produce sujeción a un orden social y una perspectiva de valoración, individualizando 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 máximas destinadas a hundirlos<sup>8</sup>, las voces quedan 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 con las diferentes fuerzas que tensionan ese acto. La creencia aparece en ellas, 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 algo de las voces irreductible a las maquinaciones de la conversación, su resistencia silenciosa a las murmuraciones de los Otros: su *tono*.



### 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 historias. 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 estamos pensando sólo en las historias que cada voz cuenta, sino fundamentalmente en la historia de cada voz tal como la narración la presentifica. Sucede que no se cuenta la historia de una voz como se construye un relato: los medios para la presentificación 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 desciframiento<sup>9</sup>, como un destino fascinante que, sin dejar de parecer vulgar, brilla 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 —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.

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, que siempre recomienza porque no termina de concluir. 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 ni 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, 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 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 con otras, de acuerdo con el 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 resistencia. Sin salirse de la 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, 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 narración de la historia de Toto en la que se presentifica la conversación que captura su voz y las formas en que él resiste o bloquea esa captura, el capítulo I, el “coro de voces” en la casa de los padres de Mita, parece cumplir dos funciones principales: hacer presente desde la primera frase —que es una réplica— cuál es el objeto de la narración y señalar, sin representarlo, el origen (sin comienzo) de la vida de Toto como conversación infinita. En lo que se dice en la casa de sus abuelos, mucho antes de que él pueda tomar por primera vez la palabra, ya se hacen presentes, como si actuasen desde siempre<sup>10</sup>, las fuerzas colectivas que el desalo de fuga de Toto hará sensibles cuando las intente neutralizar, el modo en que esas fuerzas actúan, las acciones y pasiones que movilizan.

Así como no hay monólogo, diario íntimo o carta que no presentifique 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 palabras. A poco de comenzar a leer esta novela se cae en la fascinación de esas voces que hablan desde la oscuridad más

absoluta y se experimenta, con una lucidez infrecuente, el funcionamiento silencioso e impersonal de una máquina que distribuye lugares e impone leyes de interlocución entre quienes suponen que, al amparo de lo familiar, hablan libremente.

“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 que dependen de la repartición de excitación en la conversación, determinando éstas relaciones de fuerza y estructuraciones que le son propias” (1987b: 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 destinada a repetirse en cada uno de sus actos de habla, como modos de dialogar con otros, de situarse en relación a ellos. 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 lo familiar como murmullo colectivo se impone, 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 los que hablan no abandonan el ritmo familiar de la alterancia, no dejan de intervenir uno después del otro, como si no advirtiesen o no les importase advertir el equívoco que sostienen, la presencia del murmullo familiar en el que los diálogos intersubjetivos se hunden se vuelve todavía 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 con 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 abuelo de Toto, sino fundamentalmente la efectuación de cierta fuerza enunciativa: el pedido de reserva que hace cómplice a un tercero, frente a la ley familiar, del encubrimiento de una falta propia. 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) e identificarse con una fuerza que, en confrontación con otras, la conversación muestra como ineficaz ("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").

La misma lógica de la complementariedad que opone lo femenino a lo masculino, para subordinar un término al otro, 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 repite en la conversación que es la vida de Toto pero ya no como oposición complementaria sino como acontecer de una tensión: Toto ni se sale simplemente de lo familiar, ni se queda simplemente adentro: es (entredice) la presencia inaudita del afuera en su interior.

También se repite en la conversación de Toto la diferencia entre lo masculino y lo femenino como una diferencia de lugares enunciativos en el interior de lo familiar. Toto no habla desde la Ley (la ley del lugar común, de lo banal, de la redundancia), ni lo hace estrictamente al margen de ella. Cuando los otros escuchan sus palabras como si perteneciesen a una lengua extranjera, Toto no está en los márgenes, lo que no dejaría de ser un modo de confirmarla, sino fuera de la ley de los Otros, 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 su mudez (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"<sup>11</sup>.

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 maledicciones de Adela, calla la indignación que le provoca ese silencio que se le aparece como un modo de dar la razón. 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 hiere 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 para la confesión de lo ocurrido, incluso antes de romper la carta, porque se trata de una carta dirigida a quien no lo tiene en cuenta, 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 ya 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 escuche una segunda interpelación de los Otros, todavía más inquietante. "Yo no creo que me haya equivocado", afirma (¿deniega?) Berto, refiriéndose a su creencia en que Mita es 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?" ¿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 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 directas más que las intervenciones de la primera. Pero 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 parece funcionar como un soliloquio.

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 transcrita,



para aproximarse o para tomar 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 su amiga, 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 transformó en conversación y la "transcripción" en experiencia narrativa.

"Me oigo —dice Choli— y me parece que estoy contando una película" (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 implícito ya el fracaso que desplegará incansablemente tratando de responder a su exigencia. Porque su vida es real, demasiado real, Choli supone que está obligada a vivir una "vida de película". Y esta suposición no puede no desencadenar otra, todavía más violenta: que cuando habla para convencer a alguien de lo feliz e interesante que es su vida, los Otros saben que es una impostora. Cada vez que habla, Choli experimenta las dos caras de su falta: culpable por no ser feliz y culpable por simular serlo.

Si en el comienzo del diálogo Choli puede permitirse elogiarse al marido de su amiga (Berto es "uno entre mil", dice), ponderar nada menos que su bien máspreciado, porque es el que ella no posee, en un momento preciso la generosidad desaparece y sus palabras, animadas entonces por las fuerzas del resentimiento, cambian radicalmente de sentido. Ese momento preciso, en el que el intercambio sufre una brusca transformación, muestra que el interlocutor de Choli se volvió múltiple. Mita ya no es solamente la amiga confiable del comienzo, a la que no es necesario ocultarle nada, a la que se le puede reconocer que no se tiene la felicidad que se desea, porque no es sólo con ella con quien habla. Otra voz, el fantasma de la voz de los Otros acecha y su presencia trans-

forma el espacio familiar de la comunicación en una selva: ahora Choli siente que corre toda clase de riesgos.

Tomando prestados motivos y motivaciones de los melodramas cinematográficos para hacerla más interesante, Choli cuenta una historia amorosa que supuestamente le ocurrió a una conocida, 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 sospecha que su amiga no cree en la verdad de lo que dice, la intimidad que antes las reunía desaparece al instante y se reanima la amenaza de la injuria. "No te vayas a creer que yo fui tan tonta alguna vez. ¿Pensaste que sí? Confesalo". Choli interrumpe su relato cuando la verosimilitud de la historia ya no se sostiene, cuando se rompió el pacto de credibilidad que sostenía el desarrollo de esa historia. Entonces se siente al descubierto, sorprendida en falta. Sospecha que el otro sabe la verdad: que lo que ocurrió, además de ocurrir de otro modo, le ocurrió a ella misma y no a una conocida, que miente para encubrir su ingenuidad y su estupidez. Un lugar común viene en su auxilio, para terminar de hundirla: 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, 1975b: 25). En Choli se anudan tres creencias, tres aspectos de una misma creencia, que son como cruces a las que se abraza para caer 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 infe-



licidad, 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 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 y a no salirse nunca de la certidumbre de su infelicidad.

"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?'". 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 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 y responde con agresividad, presentimos que esos desplazamientos bruscos no tienen que ver directamente con algo que le dijo Mita, sino más bien con que su voz se convirtió 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 convirtió en la voz de todos.

Antes que un medio que construyen o del que se valen para comunicarse, 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, sino más bien un punto de vista igualmente extraño para ambas desde el que quedan enfrentadas 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 deberían aproximarlas no hacen más que profundizar.

La respuesta a los Otros es la condición de que cada una converse con la otra. Los Otros a los que Choli responde son semejantes, aunque no idénticos, a los que responde Mita. A cada una los Otros le dicen lo mismo, le imponen los mismos lugares comunes y las mismas creencias, pero cada una los escucha desde un lugar diferente: desde el modo intransferible en que sufren la tensión entre la generalidad ensordecedora 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, 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 y sin salidas, no hay forma de 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. A veces su voz se transforma en la voz de nadie: una voz que todavía es la voz de alguien, pero de alguien desconocido, imposible de reconocer. La voz que identifica a Choli, esa voz referida a (y por) los Otros, se vuelve a veces 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 que aparece fuera de la circulación de los sentidos convenidos. Como una pura afirmación que no es réplica de nada, 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— de-



pende directamente de la relación con ellos? Para Choli existen los hombres tal como son ("todos una porquería") y tal como deberían ser en tanto ella sabe que eso es imposible. 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", un hombre "que sepa de todo" y se lo enseñe, porque sabe, por sus experiencias durante el matrimonio y la viudez, que los hombres son indiferentes, 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, lo imagina en "una robe de chambre de seda, en una pieza perfumada, o algo así". No es raro que la vendedora de "Hollywood Cosméticos" construya sus fantasías según el 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 ni se confunde con ella, algo a lo que se le reconoce un interés inversamente proporcional a su atractivo. Choli sabe, como sabe cualquier mujer, 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 sabe y lo que 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". 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, de un detalle que sabe imposible, como si todavía (mientras eso ocurría, mientras se lo cuenta a Mita) creyese en su posibilidad. 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. Choli espera lo que *se sabe* no puede ocurrir, cree en lo que todos saben que es imposible. En este punto en el que se bloquea la reproducción de lugares comunes, la voz de Choli se vacía de sentido y habla, sola de sí, a solas. El acontecimiento del tono precipita la voz hacia un afuera radical, una soledad sin límites, absolutamente distinta de la soledad entre 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 la determinaciones.

Lo que Choli no puede resolver en su vida, lo resuelve la narración transformando su voz trivial en una presencia fascinante. Entonces sí, pero no desde lo Otros, que no tienen nada que preguntar porque lo saben todo, aparece la pregunta esperada, la que despiertan los seres interesantes: ¿de dónde habrá salido?

## V. Entre mujeres solas II

La Decimotercera es la "entrega" de *Boquitas pintadas* que más comentarios críticos soportó, en particular de quienes interpretaron la novela como una parodia de la literatura folletinesca. La aparición en esta "entrega" del (supues-



to) 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, se pudo leer una escenificación de los movimientos de inversión propios de las estrategias paródicas. 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": 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 dialogan<sup>12</sup>. Como siempre ocurre en la literatura de Puig, antes que en las referencias metaliterarias, el interés está puesto en *lo que pasa* por ciertas voces triviales sometidas al juego de las réplicas.

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 punto mayor de tensión cada vez que tuvieron que confrontar sus respectivos deseos de poseer a Juan Carlos.

Para Roxana Páez, que parece confundir el universo moral de los melodramas que estas dos mujeres consumen con 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 cierto que Mabel suele mostrar una perversidad que está completamente ausente en Nené, pero también es cierto que Nené puede, con sus recursos, de acuerdo con sus posibilidades, ser tan hipócrita como Mabel cada vez que lo necesita. La diferencia entre una y otra no es, como en las tramas melodramáticas, moral (porque las dos se identifican con los mismos valores), sino de formación<sup>13</sup>: Mabel sabe más que Nené (de cine, de música, de 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 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 entre ellas para enfrentarlas, esas luchas en las que, pase lo que pase, las dos pierden.

Desde antes de comenzar a dialogar, a ejercer presión una sobre otra, 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 inculpação y de la intimación a responder. Las dos se saben infelices y temen ser reconocidas como tales (Nené porque se con-



virtió 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 para acorralar a la otra contra la evidencia de sus faltas<sup>14</sup>.

Cuando quieren consolarse de sus desdichas pequeño-burguesas, Mabel y Nené no recurren al radioteatro que escuchan mientras dialogan, sino que echan mano de un recurso más eficaz: regodearse con la certidumbre de las carencias y desdichas ajenas<sup>15</sup>. Por eso ocupan buena parte del diálogo en tratar de poner a la otra en situación de exhibirse, en hacer que reconozca sus carencias, 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*<sup>16</sup> muestra toda su miserable productividad. 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, desenmascarar a la otra. 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 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 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 expuesta. Nené sonríe enigmáticamente y no dice nada, para obligar a Mabel a que se haga cargo de la situación, a que vuelva a tomar la palabra para reencauzar el diálogo: "—Se ve que sos feliz, tenés una familia que no cualquiera...". La tensión, provisoriamente, se disipa y la mentira insostenible de Nené ("—Sí, 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 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" y le parece justo que "se embrome", si "se entregó" antes de casarse; Mabel justifica el matrimonio de la muchacha con un hombre grosero y tiránico por el temor a "quedarse soltera y sola".

El radioteatro funciona 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 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" 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 la apasiona, para desplegar toda su capacidad de perturbar sin tener que hacerse cargo de los efectos. Su dominio sobre Nené es en este momento absoluto: despierta su interés en 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 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 aséstandos durante la reunión”. 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 inconveniente<sup>17</sup>: “¿estás realmente enamorada de tu novio?”. Mabel tarda unos segundos en responder y ese silencio mínimo bastaría para que su “comedia de la felicidad” se derrumbe de inmediato y esta vez sea ella la quede, 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 de las otras, por su origen y fin. 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?”. Mabel se dirige a Nené desde otro lugar que el que sostuvo hasta ese momento, 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), 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.



## Notas

<sup>1</sup> Las resonancias psicoanalíticas de estas formulaciones son indiscutibles. Si bien no hacemos referencia durante el desarrollo de este ensayo 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 al *otro* (intersubjetivo) del *Otro* (transubjetivo), resuenan en nuestros argumentos las teorizaciones de Lacan sobre la "inmixción" de los sujetos. Cf., sobre este tópico, Ritvo, 1983: 58.

<sup>2</sup> Que se distribuyen según un paradigma simple: enjuiciadores/enjuiciados.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 los 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.

<sup>5</sup> 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 rareté 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" (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 inconcesable, 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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. Cf. Foucault, 1979: 144 y ss.

<sup>8</sup> 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".

<sup>9</sup> "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" (1991a: 29).

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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 descubriendo" (Kozak, 1990: 27).

<sup>13</sup> También de extracción e inserción social (Mabel es maestra; Nené, antes de ser ama de casa, fue vendedora de una tienda).

<sup>14</sup> 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 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.

<sup>15</sup> 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" (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.

<sup>16</sup> 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" 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, pero su mayor campo de aplicación se encuentra en el juego de lo explícito y lo presunto que se trama en cualquier conversación. "Entre aquello que se dice (...) y aquello que se calla (...) —afirma Mayol—, 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".

<sup>17</sup> Inconveniente porque tendría que resultarle tan obvio que la única respuesta posible es la afirmativa como para no necesitar preguntar.

## 7. *The Buenos Aires affair* o las astucias del débil

### I. Los fantasmas del crítico reactivo

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 reconocible en la obra de Puig desde *La traición de Rita Hayworth*. La diferencia entre *The Buenos Aires Affair* y las novelas anteriores no pasa, entonces, por la existencia o no de este fenómeno, sino por las funciones y el valor que se le pueden reconocer en cada caso. Mientras que en *La traición* y en *Boquitas* la 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 centro<sup>1</sup> y desde allí proyecta su sentido al conjunto de la novela. En *La traición* y en *Boquitas*, la autorrepresentación funciona como un suplemento de sentido que enriquece la historia narrada, dándole mayor densidad, y que puede ser reconocido o no, según el interés o la competencia del lector. 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.



## 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.
- CATELLI, Nora (1982): "Una narrativa de lo meliflúo", en *Quimera* 18, págs. 22-25.
- CORBATTA, Jorgelina (1983): "Encuentros con Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana* 123-124, págs. 591-620.
- (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).
- 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.
- 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.

## 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.

(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.

(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.

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.

(1991): "Manuel Puig's sentimiento trágico de la vida", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 631-636.

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.

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.

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.

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 SPILLER, 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.



DE DIEGO, José Luis (1994): "La novela argentina (1976-1983)", en *Verba hispanica* IV, págs. 21-36.

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.

ECHAVARREN, Roberto y GIORDANO, Enrique (1986): *Montaje y alteridad del sujeto*, Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico.

EZQUERRO, Milagros: "The Culture of Sentiment", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 647-650.

GARCÍA, Germán (1991): "Manuel Puig y el psicoanálisis", en *Murciélago* 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.

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.

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.

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.

LAISECA, Alberto (1992): "Centro-Periferia", en *La caja* 2, págs. 18-19.

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.

MUÑOZ, Elías Miguel (1987): *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, Madrid, Ed. Pliegos.

OVIDO, José Miguel (1977): "La doble exposición de Manuel Puig", en *Eco* 192, págs. 607-626.

PÁEZ, Roxana (1995): *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires, Editorial Almagesto.

PANESI, Jorge (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.

PIGLIA, Ricardo (1974): "Clase media: cuerpo y destino", en *Nueva novela latinoamericana* 2, Buenos Aires, Ed. Paidós.

. (1986): "Manuel Puig y la magia del relato", en *Fierro* 23, pág. 24.

ROMERO, Julia (1996): "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.

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.

SOLOTOREVSKY, Myrna (1984): "El cliché en *Pubis angelical* y *Boquitas pintadas*: desgaste y creatividad", en *Hispanamérica* 38, págs. 3-18.

SPERANZA, Graciela (1991): "Manuel Puig: malédiction... 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.
- . (1995): "Pubis angelical: sobre el uso del género", en SPPILLER, Roland (Ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Lateinamerika-Studien 36, págs. 165-172.
- . (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.
- . (2000): *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Ed. Norma.
- TRIVIÑOS, Gilberto (1978): "La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*", en *Texto Crítico* 9, págs. 117-130.
- VIÑAS, David (1969): "Después de Cortázar: historia y privatización", *Cuadernos Hispanoamericanos*

#### IV. Bibliografía general

- ADORNO, Theodor W. (1962): "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*, Barcelona, Ed. Ariel.
- 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.
- BAJTÍN, M.M. (1982): "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Ed. Siglo XXI, págs. 248-293.
- BARTHES, Roland (1974): *¿Por dónde comenzar?*, Barcelona, Ed. Tusquets.
- . (1976): "Las salidas del texto", en AA.VV.: *Bataille*, Barcelona, Ed. Madrágora.
- . (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.
- . (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ed. Paidós.
- . (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Ed. Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1982): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Ed. Taurus.
- BERTHET, Frédéric (1979): "Éléments 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.
- . (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.
- 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.
- CORTÁZAR, Julio (1983): *Deshoras*, Buenos Aires, Ed. Nueva Imagen.
- DE CERTEAU, Michel (1992): "Creer: una práctica de la diferencia", en *Descartes* 10, págs. 49-64.
- DELEUZE, Gilles (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.
- . (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.
- DORFLES, Gillo (1974): *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona, Ed. Lumen.
- ECO, Umberto (1970): "Socialismo y consolación", en U. ECO, E.A. POE y otros: *Socialismo y consolación*, Barcelona, Ed. Tusquets, págs. 7-37.
- 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.
- 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.
- 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.
- . (1995): *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.
- . (1999): *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires, Colihue.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1943): *Lo cursi y otros ensayos*. Bs. As., Ed. Sudamericana.
- GOMBROWICZ, Witold (1981): "Prólogo" en español a *Ferdydurke*, en *Sitio* 1, págs. 37-39.
- GONZÁLEZ, Horacio (1990): "Elogio del ensayo", en *Babel* 18, pág. 29.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1988): "La construcción de la imagen", *Revista de Lengua y Literatura* 4, págs. 3-16.
- HUME, David (1988): *Sobre el suicidio y otros ensayos*, Madrid, Ed. Alianza.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1973): "La intriga", en *Literal* 1, págs. 119-122.
- 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.
- MATTONI, Silvio (1994): "Devenir-Deleuze", en DELEUZE, Gilles (1994).
- 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.—: *Blabláblá. La conversación, entre la vida cotidiana y la escena pública*. Buenos Aires, Ed. La Marca; págs. 19-22 y 104-107.
- 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. Ed. Contrapunto, págs. 307-320.
- RITVO, Juan B. (1983): *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma*. Bs. As., Ed. Letra viva.
- . (1992): *La edad de la lectura*, Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.
- 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.



- SARLO, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Ed. Catálogos.
- 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.
- TELMON, Mariapía (1993): "Coloquio con Jacques Derrida", en *Gritex 5/6*, págs. 61-76

## Indice

**Lo ensayístico en la crítica académica. A modo de Prólogo ..11**

**Introducción ..19**

**1. Una literatura fuera de la literatura ..31**

I. Diversidad y diferencia ..31

II. La serie Arlt - Cortázar - Puig ..39

**2. Los comienzos de una literatura menor ..51**

I. El accidente de las treinta páginas de banalidades ..51

II. Devenir menor ..56

III. La narración de voces ..64

**3. Micropolíticas literarias y conflictos culturales ..79**

I. Cultura letrada / cultura popular ..79

II. La cultura *pop* como horizonte ..84

III. Del *kitsch* al *camp* ..88

IV. Mas allá (y más acá) del *camp* ..94

V. El misterio de nuestro mal gusto ..100

VI. La hipótesis del lector conveniente ..107