

Maestría en Literatura Argentina
Escuela de Posgrado
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

La ficcionalización de la lectura en las novelas de Manuel Puig

Bernerri, Leonardo

Director: Alberto Giordano

Rosario
2018

Índice

Introducción	
La ficcionalización de la lectura	3
Primera entrega	
Lectura, vida y escritura	13
Segunda entrega	
Política de la lectura, política cultural	38
Tercera entrega	
El giro didáctico	60
Cuarta entrega	
La imposibilidad de la lectura	87
Epílogo	
De la lectura al vampirismo	110
Bibliografía	119

Introducción

La ficcionalización de la lectura

Es algo que aparece a menudo. Alguien lee, quizá un libro, quizá una pintura, y sucede algo inesperado: en la lectura halla algo de sí, en otras palabras, se halla a sí mismo. Es el momento trémulo en el que el lector se abisma y, de cierta manera, algo en él cambia: la lectura lo ha afectado. Quizá porque todo leer se sostiene en la posibilidad del acontecimiento de ese afecto, los textos han insistido una y otra vez en representar ese momento inquietante que es la lectura. La historia de esta representación va mucho más atrás en el tiempo que la historia de la literatura misma: se remonta incluso a Homero y Virgilio, que muestran a sus héroes sorprendidos en la contemplación de su propia historia, una en un canto, la otra en un fresco. A partir de allí, la lectura no cesa jamás de insistir en su representación enigmática. En Agustín de Hipona la lectura aparece como el detonante de una conversión espiritual. En el *Quijote*, de la locura, pero también como momento de comunión en las ventas cuando se vuelve lectura colectiva, ese extraño modo de la lectura que solo pervive en nuestro tiempo adentro de las aulas de las escuelas. La literatura es, sin embargo, un fenómeno de la modernidad y las representaciones de la lectura adquieren en ella otro espesor. Sería un error, un anacronismo, leer aquellas representaciones anteriores del acto de leer del mismo modo en que leemos las de la literatura entendida como discurso moderno¹. Otras aproximaciones, con otras herramientas, serían necesarias para ese estudio. De alguna manera, la aparición de la literatura, su ubicación –o, más bien, su falta de ubicación– en el reparto de los discursos sociales, nos es contemporánea y en ello radica parte de la dificultad que supone definirla. No podemos mirarla con la mirada del arqueólogo o del historiador que busca entender una práctica ajena o en desuso de una sociedad que no es, o que ya no es, la suya. Los problemas, en ese caso, no se extinguirían pero serían distintos. Estamos demasiado insertos en ella como para escapar de sus esquivos modos

¹ “El nombre ‘literatura’ es una invención muy reciente. Con anterioridad, la escritura no era indispensable para la poesía o las ‘bellas letras’, como tampoco la propiedad autorial ni las firmas individuales (...) El conjunto de leyes o convenciones que fijaron lo que llamamos literatura en la modernidad no era indispensable para la circulación de las obras poéticas (...) Si bien el espacio institucional o socio-político de producción literaria, en cuanto tal, es reciente, este no se limita simplemente a rodear a las obras, las afecta en su misma estructura.” (Derrida, 2017, p. 144)

de afirmación. La otra parte de la dificultad para definirla es inherente a la esencia de la literatura misma. Desde su engendramiento la literatura se ha realizado a sí misma la pregunta por su ser y ha apostado, de diversos modos, respuestas que no cesan de afirmar en su conjunto una sola cosa: que esa definición está por verse.

Es el objetivo de este trabajo reconocer cuál es el modo particular en que la literatura de Manuel Puig, a través de las representaciones de la lectura, se plantea ese interrogante, cuáles son las respuestas que arriesga y cuáles son sus alcances políticos. La representación de la lectura dentro de la literatura es uno de los modos que esta ha hallado para interrogarse a sí misma. En los textos que nos son contemporáneos las representaciones del acto de leer llaman la atención como una anomalía en una serie, como una interrupción –un *lapsus*– en un discurso. La conciencia repentina de que se debe leer allí algo más de lo que en la superficie se lee. Como en el *lapsus*, algo se revela sin que sepamos todavía qué es. El texto se repliega sobre sí mismo, adquiere otro espesor. Ante la representación de la lectura, la perplejidad de lo abismal.

En *Madame Bovary* se halla el caso más icónico y quizá el más comentado por la crítica. La lectura, en la novela de Flaubert, es la columna vertebral que sostiene el desarrollo del relato: Emma es quien es, y acaba como acaba, debido a las lecturas que ha realizado, debido –mejor– al modo en que las ha leído. También encontramos representaciones de la lectura en Tolstoi con *Ana Karenina*, en Jane Austen, en Kafka. En nuestra literatura, las hallamos en Sarmiento (Sylvia Molloy ha analizado, en *Acto de presencia*, las escenas de lectura en sus textos autobiográficos). En Arlt, con *El juguete rabioso* y ese personaje fundamental para pensar la lectura que es Silvio Astier que estudió Adolfo Prieto en un artículo inaugural de la indagación ensayística acerca de los “actos de lectura” en la ficción: “Silvio Astier, lector de folletines” (1986). En Borges, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (por nombrar solo el más famoso de sus ejemplos), donde el recuerdo de la lectura de unas páginas perdidas de una reproducción de la *Enciclopedia Británica* despliega un universo ideado por una conspiración de idealistas que invade y fagocita el universo conocido. En Saer, en ese manuscrito presumiblemente escrito por Washington Noriega que Pichón, Tomatis y Soldi se internan a buscar en las islas del Paraná en *La pesquisa* y cuyo sentido los golpeará como una incógnita; o –ironía de Saer– en esos *comics* sobre los que Tomatis escribe ensayos en *Cicatrices*. Las listas exponen su arbitrariedad y, por lo tanto, su inutilidad: los nombres que dejamos de mencionar son tan bastos como la literatura misma debido a que no hay prácticamente obra en la que no sea posible hallar algún momento, algún

pasaje, en el que la lectura aparezca, de cierto modo, tematizada. Se podría hacer una historia de la literatura a partir de las *ficcionalizaciones de la lectura*.

La expresión, “ficcionalización de la lectura”, proviene del libro de Susana Zanetti *La dorada garra de la lectura*, donde la autora se dedica a estudiar textos literarios y epistolares producidos en Latinoamérica entre el siglo XVIII y el XX y en el que se conjuga la mirada hacia las representaciones de los lectores en la ficción con el estudio del público, es decir, de los lectores empíricos, reales, de la ficción. Si bien Zanetti no da una definición explícita del término podemos arriesgar una: *ficcionalización de la lectura es un operador crítico que señala todo momento o pasaje de un texto ficcional en el que la lectura aparece, de alguna manera, representada, tematizada, recordada, referida o aludida*. Estos pasajes suponen un espacio de condensación de significaciones que permite atravesar las dimensiones de sentido y formales que constituyen un texto; la ficcionalización de la lectura “parece fuera de la novela, pero en buena medida suele vertebrarla, atenta a contribuir a la construcción de sus significaciones” (Zanetti, 2010, p. 11). Habíamos vacilado, hasta ahora, al momento de nombrar el fenómeno que nos interesa. Utilizábamos la expresión “representaciones del acto de leer” o “representaciones de la lectura” y no otro, más familiar, que es “escena de lectura”. Sylvia Molloy, en *Acto de presencia*, recurre a este concepto más comúnmente utilizado. La escena de lectura, afirma, consiste en “poner de relieve el acto mismo de leer” (2001, p. 28), es la representación del acto de leer en sí. El concepto de ficcionalización de la lectura es, sin embargo, más amplio y más lábil. Hay ficcionalización de la lectura cuando un personaje, por ejemplo, narra a otro algo que leyó, o cuando recuerda una lectura que hizo previamente aunque ese acto nunca se haya mostrado en la trama del texto. También cuando simplemente se nombra un texto leído o se lo cita. O cuando se habla acerca de la lectura sin mostrar “el acto mismo de leer”. Ninguno de estos casos se puede considerar escena de lectura pero son, en cambio, sí, ficcionalizaciones de la lectura. La escena de lectura es, así, solo un modo, entre otros, de la ficcionalización de la lectura.

Manuel Puig, entonces. Una primera objeción surge: ¿por qué hablar de la lectura en las novelas de Puig cuando sus personajes apenas leen y si algo leen, en todo caso, son cartas? Imposible negar esa impugnación. Salvo, en alguna medida, en la primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, los personajes de Puig prefieren hacer otras cosas antes que leer: ir al cine, escuchar tangos, escuchar boleros, escuchar

radioteatros, escuchar, incluso, un relato en la voz de otro. Tienen una intensa relación con lo que por ahora, provisionalmente, podríamos denominar los productos de la industria cultural y los géneros populares. Difícilmente surjan *peros* ahora. De inmediato se recordarán infinitos pasajes, de cualquiera de sus novelas, en los que un personaje recuerda una canción y la mezcla con su discurso, escucha en la radio una novela mientras la comenta con otro, piensa en las divas de Hollywood y las dibuja, narra a otro una película. No hace falta pensar en un caso en particular: es la escena arquetípica de la literatura de Puig.

Parece que lo mejor sería inscribir a Puig en otra serie: la de las representaciones de las masas consumidoras. Hablar de *consumo*, antes que hablar de *lectura*, ya que admite más complementos –se consume música, se consume cine, se consume literatura, se consume teatro–, podría ser más adecuado, sobre todo después trabajos como los de Michel de Certeau, Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini que buscan correr al consumo del lugar de la aceptación pasiva y la reproducción ideológica en la que se lo suele situar, y afirman la idea del *consumo como uso y producción*. En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Martín-Barbero defiende la utilización del concepto de *consumo* afirmando que hay que arrancarlo de las concepciones reproductivistas –“no toda forma de consumo es interiorización de los valores de otras clases” (1991, p. 230)– y pensarlo no solo como un lugar de “reproducción de fuerzas, sino también [de] producción de sentidos” (*id.*, p. 231). En la misma línea, García Canclini ve el consumo “como un lugar de cruce, de sedimentación y de fusión no resuelta” (Zubieta, 2000, p. 245) en la que se define, en tensión, en conflicto, la identidad de los sujetos subordinados: “habría en él una racionalidad sociopolítica interactiva, producto de la participación disputada por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo” (*id.*, p. 248).

Pese a esto, preferiremos seguir hablando de lectura. En su artículo “¿Dijo usted ‘popular’?”, en el que discute los usos del concepto de lo “popular” por parte de la academia, Pierre Bourdieu sostiene que este es producto

de la aplicación de las taxonomías dualistas que estructuran el mundo social en función de las categorías de lo alto y lo bajo (...), lo fino y lo grosero (...), lo distinguido y lo vulgar, lo raro y lo común, la corrección de los modales y la dejadez: en resumen, de las categorías de cultura y naturaleza (2014, pp. 28-29)

Podríamos repetir, casi al pie de la letra, la cita para referirnos al concepto de consumo en oposición al de lectura. Era contra esta concepción del consumo atentaban los autores que intentaron pensarlo como producción; sin embargo, en la palabra resuena todavía su tradición originaria y la metáfora de la que surge y de la cual no se ha independizado. Porque hablar de consumo es, en primer lugar, utilizar una metáfora. Tal como lo indica Janice Radway (1986), la palabra está ligada primeramente a lo que *es consumido*, es decir, extenuado, carcomido, por ejemplo, por el fuego; y, en segunda instancia, a una función fisiológica, la de comer (consumir) alimentos. La metáfora surge de esa comparación: los procesos de comprensión o de lectura de ciertos productos culturales realizados por cierto público son equiparables al proceso de la digestión, algo que sucede sin que intervenga la voluntad ni la conciencia del sujeto paciente del proceso. Mientras la lectura sería un acto sofisticado e intelectual en el que el entendimiento operaría sobre un texto ejerciendo una hermenéutica o explotándolo en su polisemia, el consumo consistiría casi en una función corporal en la que el consumidor acepta pasivamente lo que le es dado por una voluntad externa. La dicotomía se instala en diversos órdenes y opera una jerarquización de las producciones culturales y de los públicos: el lector (culto) lee “alta literatura” mientras que la masa consume industria cultural.

Por otra parte –y esta es una de las hipótesis del trabajo y la razón definitiva por la que preferimos seguir hablando de lectura–, la lectura en la literatura de Manuel Puig es concebida como una experiencia íntima e irrepetible en la que tanto el lector como el texto se ven modificados y trasvasados en sus fronteras. Lectura y vida se confunden entre sí y se confunden a la vez con la creación de un relato sobre la propia vida. Toto, personaje central de *La traición de Rita Hayworth*, será el lector icónico de este modo de la lectura que las ficcionalizaciones de la lectura en las novelas de Puig establecen. El término consumo alejaría la atención del acto de leer como experiencia y nos colocaría en la lejanía de la lectura pensada como “práctica cultural”, donde las categorías sociológicas nada podrían decirnos de ese acontecimiento inusitado que es el misterio de la lectura.

Utilizaremos, entonces, la palabra *lectura* en un sentido amplio que incluya, además del acto de leer libros impresos, otros actos, que son los que más realizan los personajes de Puig, como el de escuchar música o mirar una película. Hablaremos de lectura siempre en este sentido amplio y hablaremos de texto para referirnos a un objeto cultural-ficcional-artístico cualquiera, independientemente del soporte en que se realice.

La lectura es, desde esta perspectiva, la relación que se entabla entre un sujeto (que, en nuestro caso, es un personaje de ficción) y un texto, cualquiera sea su materialidad. Dentro de las posibilidades que esta definición abre, nos interesan en la novelística de Manuel Puig las lecturas de textos ficcionales, en primer lugar, porque nos permiten pensar cuestiones del orden de la política cultural que la literatura de Puig despliega. En la ficcionalización de la lectura de una carta se puede suponer, quizá, un modo de concebir qué es leer; pero en la lectura de un texto ficcional se suman a eso otras dimensiones, otros interrogantes: qué concepción del arte y la literatura supone, qué valores se asignan a esos textos de la cultura que aparecen referidos o representados, qué posición se toma respecto a la división entre alta cultura y baja cultura –desde el momento en que casi la mayoría de los textos que Puig elige pertenecen al segmento despreciado de la producción cultural, esto es, la baja cultura o la cultura de masas–. En segundo lugar, porque el tratamiento que se le da a la lectura en estas novelas cuando el texto leído tiene un remitente o autor familiar (las cartas) o cuando cumple alguna función práctica o comunicacional (los periódicos, los informes médicos o policiales) no es en absoluto el mismo que ocurre cuando uno de esos personajes se libra al encuentro con un texto sin remitente ni destinatario, que solo importa en cuanto oportunidad de lectura, es decir un texto que puede ser considerado –sin involucrarnos por ahora en cuestiones de valoración o de calidad estética– artístico o ficcional. De esta manera, en ciertas ocasiones, la relación de los personajes con el discurso religioso o el discurso político está más cerca de parecerse a la relación que entablan en la lectura con los libros, el cine y la música que de parecerse a la lectura de textos no ficcionales. Pensamos, por ejemplo, en *Boquitas pintadas* y en *Nené*, que, viajando en colectivo, hacia el final de la novela, elabora su discurso interior a partir, a un mismo tiempo, de la retórica aprehendida de los boleros y de la del catecismo.

Si bien todas las novelas de Manuel Puig están sobre nuestro escritorio durante la escritura de este trabajo (algunas leídas por primera vez ya hace más de diez años, otras más recientemente, pero siempre todas ellas todavía por leer), la tesis se centrará en aquellas en las que la ficcionalización de la lectura, por insistencia de repetición o centralidad estructural, aparezca con mayor fuerza. No dejaremos, por esto, de citar las demás novelas siempre que sea conveniente en el devenir de la escritura y el desarrollo de la argumentación, es decir, cuando tengan algo que decirnos desde la posición marginal en la que las colocamos.

Nuestro *corpus* principal está constituido, en parte, por las dos primeras novelas escritas por Manuel Puig, publicadas en 1968 y 1969 respectivamente: *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*. En la primera, son el cine –que volverá a aparecer luego con las películas que Molina le cuenta a Valentín en *El beso de la mujer araña*– y las novelas sentimentales los complementos que saturan el verbo *leer*; en la segunda, los tangos y los boleros. Hemos afirmado que en las ficcionalizaciones de la lectura se condensan los sentidos que constituyen un texto. Esta es una de las hipótesis generales de este trabajo. En otras palabras: las ficcionalizaciones de la lectura son un punto de partida privilegiado para la labor crítica. Algo habrá, siempre, para decir allí. El primer capítulo de esta tesis –“Lectura, vida y escritura”– se centrará en estas dos novelas, sobre todo en la primera, *La traición de Rita Hayworth*, y particularmente en el personaje de Toto, ese *alter ego* autobiográfico del autor en su niñez. En las ficcionalizaciones de la lectura que estas novelas exponen con obstinación se traza una figura triangular cuyos vértices son –como lo anuncia el título del capítulo– lectura, vida y escritura: tres dimensiones inseparables que se confunden en un mismo acto.

Dijimos además –y es otra de las hipótesis– que las ficcionalizaciones de la lectura despliegan una política cultural. También, agregamos ahora, despliegan una política de la lectura, es decir, dan definiciones e intervienen en los debates del campo cultural y literario acerca de cuál es el rol que cumple el lector en la realización de una obra y qué es lo que sucede en el acto de la lectura. Esta intervención ocurre del modo en que ocurre siempre que la literatura busca intervenir en discusiones que la exceden, es decir, de manera conjetural, no como un argumento sino como una proclama solapada, una exposición de un posible reparto de los sentidos, una seducción. La literatura interviene irónicamente: busca, desde su diferencia y su particularidad, generalizarse sin dejar de ser una. Sobre esto tratará el segundo capítulo, “Política de la lectura, política cultural”.

El *corpus* continúa con *El beso de la mujer araña*, publicada por primera vez en 1976 en Barcelona, la novela que hizo de Puig un éxito mundial.

Creen –le decía Puig a Tomás Eloy Martínez (2010)– que soy un *best-seller* pasajero, no un escritor. Lo mismo le pasó a Roberto Arlt hace treinta años, y los que le cavaron la tumba son los mismos que ahora lo ensalzan.

Las quejas de Puig acerca del trato que le dio la crítica son una constante en su discurso público y son, acaso, injustificadas: el pronóstico de que pronto sería enterrado no se ha cumplido por ahora y más bien ha sucedido lo contrario. *El beso de la mujer araña* es una de las novelas más estudiadas de su producción. La abordaremos aquí desde la perspectiva que estamos trazando, la del modo en que la lectura aparece ficcionalizada: los relatos que ofrece Molina a Valentín de las lecturas que ha realizado y la discusión entre ellos acerca del modo en que esas lecturas deben efectuarse. Mientras que Molina practica una lectura similar a la que los personajes de Puig experimentaban en las novelas anteriores, Valentín lee desde el marxismo y la crítica ideológica. Toda la novela es una sucesión entramada de lecturas al cuadrado que se mezclan y se contaminan.

La última novela que conforma el *corpus* principal de nuestro trabajo anuncia ya desde su título el lugar constitutivo que tendrá nuestro objeto de interés ella. Se trata de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. En esta novela, publicada en 1980, la lectura toma un cariz nuevo. Ya no se trata de la experiencia del hallazgo de un modo de hablar y de ser en el encuentro con los textos de la baja cultura sino que lo que interesa ahora es la experiencia de la lectura ligada al trauma y la memoria del horror. El interrogante atraviesa todo el libro: cómo recuperar, a través de la lectura, la memoria borrada por el trauma; cómo descifrar la experiencia perdida en las marcas de una lectura olvidada. Estamos ante la más explícitamente política de las novelas de Puig, uno de los primeros textos de la literatura argentina en asumir la temática del terrorismo de Estado de manera frontal. *Maldición eterna a quien lea estas páginas* también supone un giro en el método compositivo de Puig. Si bien para *El beso de la mujer araña* Puig se había entrevistado con presos políticos para conocer acerca de las condiciones de encierro y la geografía de los centros de detención en los que estaban, en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* es la primera vez que el autor recurre a la técnica del registro mecanográfico de la voz de un sujeto real para convertirla en uno de los dos personajes principales. La técnica se repetiría, mejorada con el recurso del grabador, en *Sangre de amor correspondido*.

A modo de epílogo, en un último capítulo se dará un paso hacia atrás y se intentará obtener una perspectiva global de la novelística de Manuel Puig para trazar el camino de abandono de la ficcionalización de la lectura que sus últimas novelas evidencian. Si en las primeras novelas la lectura ocupaba un lugar casi total, lo cual determinaba la fuerza disruptiva con la que intervenía en el campo cultural, con el

transcurso de las publicaciones la lectura comienza a tener un espacio cada vez menor, hasta llegar a las últimas, *Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*, casi “despobladas de cultura” (Pauls, 2009, p. 378). En reemplazo de la lectura, otra práctica va sustituyéndola y ocupando su lugar. Es la práctica del *vampirismo*: la escucha obsesiva, voyerista, insaciable, del relato del otro; vivir la vida de los demás a través de la palabra apropiada.

Antes de comenzar, vayan los agradecimientos para Alberto Giordano, que guio con generosidad este trabajo, para la Maestría de Literatura Argentina de la UNR, que lo hizo posible, y para Romina, que soportó el proceso de su escritura.

Primera entrega
Lectura, vida y escritura

*Releí uno a uno sus libros
buscando pistas en ellos
y en cada una de sus páginas
he acabado encontrándote.*

“Incendios”, Nacho Vegas

En un pueblo de provincia, alejado de la gran ciudad, una mujer se encierra en su cuarto a leer. Lee cualquier cosa que tenga al alcance de su mano, lee con voracidad y anárquicamente, con el objetivo de obtener satisfacción inmediata. Esa mujer es una lectora apasionada: se enamora de los personajes de sus novelas, cree ser la heroína de cada ópera a la que asiste, llora, se excita, se estremece, y sale de esa lectura, a la vida, transformada, a buscar en ella la misma satisfacción que la lectura le brinda. Quiere vivir la vida como si fuera ficción porque ha leído la ficción como si fuera la vida. Sus lecturas le han dicho qué desear –ropa, muebles, amantes– y ahora ella lo desea. Es un deseo que no distingue lo material de lo espiritual, que busca satisfacerse con lo inmediato, con eso que el libro fantasmáticamente le da pero que el mundo le escatima. Gastará sus fuerzas, su esperanza, intentando lograr lo que los libros le prometieron y, ante el fracaso, acabará por suicidarse.

Esa mujer, protagonista de la más famosa de las novelas de Flaubert (cómo dejar de pensar en Emma Bovary ni bien se convocan a la vez significantes como lectura, deseo y vida), afirma Rancière (2011), había cometido un crimen que debió pagar con la muerte. El crimen era en contra del arte mismo: Emma, *kitsch avant la lettre*, había intentado impregnar de arte su vida y su cotidianeidad. Estetizando la vida, borrando las fronteras que dividen el arte del resto de las cosas, había llevado la literatura al borde de su disolución, a fundirse en la amalgama indiferenciada del Todo. Emma toma el arte como un decorado más que impregna su cotidianeidad y esto acaba por arruinarla. La literatura puede ser peligrosa para una lectora que la lea mal y, a su vez, la lectura puede ser peligrosa si con su práctica pone en cuestión las fronteras de lo literario. Este es su crimen y lo paga con la muerte. *Madame Bovary*, concluye Rancière, es el primer manifiesto *antikitsch* (p. 88).

De allí en más, cada vez que se lo utilice para referirse a un lector, real o ficcional, el término *bovarismo* llevará consigo la imputación moral del buen lector que jamás confundiría lo literario con lo literal. Porque este ha sido el error de Emma. Quien vive la vida desde el texto, ha leído literalmente aquello que era literario, aquello que debía mantenerse circunscripto a los límites diegéticos del libro. Emma es una mala

lectora, una lectora criminal, pero no en el alcance que le da Ricardo Piglia a la expresión cuando se refiere a aquel lector que atenta contra el sentido del texto con interpretaciones deliberadamente forzadas o arbitrarias y actúa como “un hermeneuta salvaje” (2014, p. 31) –este es, según Piglia, el trabajo del crítico literario–. El crimen de Emma es de otro orden. Consiste en haber tomado demasiado en serio, haber leído referencialmente, las palabras etéreas de la ficción.

El personaje de esa mujer de provincia que Flaubert imaginó ¿podría acaso ser un personaje de Manuel Puig? ¿Podría ser una de esas otras mujeres –Mita, Nené, Raba–, también eternas frustradas que sobreviven, asediadas por los mandatos familiares y la obligación de aparentar, flotando apenas en el caldo espeso y opresivo de Coronel Vallejos, el pueblo en el que transcurren de las dos primeras novelas? ¿O podría ser Toto, ese niño *freak* de *La traición de Rita Hayworth* que, de las faldas de su madre, asiste ritualmente al cine y se encierra luego, a la hora de la siesta, a recrearse con las películas que vio? Las dos primeras novelas de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, conforman lo que se ha denominado “el ciclo de Coronel Vallejos” (Corbatta, 2009, p. 38), remedo ficcional de General Villegas, el pueblo en el que Puig vivió su infancia. Estas novelas están pobladas de férreos lectores del cine, de las novelas sentimentales, de los géneros de la música popular como el tango y el bolero, de los radioteatros... Parece que holgara enumerar: no hay quien tenga noticia de Puig que no lo relacione de inmediato con estos géneros. Sin embargo, solo en estas dos novelas iniciales, de las ocho que publicó, están presentes los textos de la cultura con tanta intensidad. Volveremos solamente a encontrarnos con algo similar en *El beso de la mujer araña*, con las películas que Molina le cuente a Valentín.

Bovarismo. La palabra asoma, disimulada unas veces, otras con estridencia, en buena parte de la crítica sobre Manuel Puig. Conjugada, las más de las veces, con una mirada deudora del marxismo de la escuela de Frankfurt, o al menos de su vulgata, la idea de que los personajes de Puig sufren de esta enfermedad de la lectura que es el bovarismo², esta “identificación extrema con la ficción” (Speranza, 2000, p. 18), sería –

² El bovarismo es un crimen estrechamente ligado a la enfermedad, o una enfermedad que acaba en crimen. Se lo ha asociado particularmente a la idea de la “fiebre lectora” (Littau, 2008) y a la histeria (Rancière, 2011) (cf. también Catelli, 1995). La enfermedad de la lectura lleva a confundir ingenuamente arte y vida. Esto es lo que diferencia a Emma Bovary de Don Quijote y nos veda hablar de quijotismo: nunca sabemos si Alonso Quijano cree en las ficciones que se ha inventado a partir de sus lecturas, la novela se mantiene siempre en la indeterminación. Con Emma, en cambio, no hay lugar a dudas.

para esta línea crítica— central para entender el sentido político, denunciatorio, de esta literatura. Puig vendría a exponer el modo en que la clase media de una sociedad conservadora como lo es la del pueblo de Coronel Vallejos es acechada por una red de discursos destinados a mantenerla enajenada en la inocuidad y la parálisis³. Los productos de la industria cultural, tan presentes en las primeras novelas de Puig, serían, junto a la violencia del machismo y la carga de la institución familiar, un mecanismo de opresión y de formación de subjetividades dominadas⁴. Acaso la temprana reseña de *Boquitas Pintadas* publicada por Héctor Schmucler en la revista *Los libros* —uno de los primeros textos que la crítica literaria dedicó a Manuel Puig— sea el ejemplo más representativo de esta postura:

El lenguaje de *Boquitas pintadas* habla para callar, para ocultar. Los personajes no tienen nada propio para decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituida. La ideología de lo cotidiano, canonizada en el habla de los medios masivos de difusión (revistas, radio, cine) constituye el pensamiento de sus palabras (1969, p. 8)⁵.

³ No nos detendremos ahora en otra línea de la crítica que consideró que la literatura de Puig se mimetizaba con los textos de la industria cultural que no deja de evocar pero sirva esta cita como muestra: “Siempre me pregunté en qué punto las novelas de Puig se distanciaban de las películas que evocan minuciosamente. (...) Se podría hacer la misma pregunta que sobre Andy Warhol: hasta dónde están separados de las cajas de jabón cuidadosamente ubicadas sobre una tarima” (Sarlo, 2007, p. 323).

⁴ “La industria cultural ha realizado pérfidamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello por lo cual puede sustituir a los otros: fungible, un ejemplar. Él mismo como individuo es lo absolutamente sustituible, la pura nada” (Adorno, 1988).

⁵ Algunas citas de otros autores darán un panorama del consenso de esta línea de la crítica:

“Las voces [de los personajes] componen un texto social que descubre las modalidades lingüísticas e ideológicas de sus interlocutores, siempre prisioneros de la ‘palabra del otro’, como en otro tiempo Don Quijote o Madame Bovary, cautivos de otros discursos literarios. Aquí el discurso se enajena al de la radio, al cinematográfico, al revisteril...” (Ulla, 1996, p. 57).

“[Toto, protagonista de *La traición de Rita Hayworth*,] aparece totalmente condicionado por el lenguaje y los personajes de las películas, por un lenguaje completamente alienado (...) Personajes que no son totalmente responsables de su conducta sino producto de su medio: están sometidos a la imposibilidad de pensar por sí mismos, de ser originales” (Corbatta, 2009, p. 46).

También Graciela Speranza y Ricardo Piglia recurren a la idea de bovarismo, con más sutileza. “*La traición de Rita Hayworth*, (...) una curiosa versión del bovarismo flaubertino” (Speranza, 2000, p. 19).

“[Puig] no habla de otra cosa que de bovarismo: cómo creer, quiénes son los que creen, qué modelos sirven para creer en la ficción, cómo hacen para que la ficción produzca un efecto en la vida del que cree en ella (...) Y lo que dice es que entre la vida privada y la esfera pública hay un campo de ficción.” (Piglia, 2016, p. 165)

Hacia el final de la reseña, Schmucler concluye: “*Boquitas pintadas* denuncia el lenguaje que utiliza (la ideología que comporta) cuando simula creer en él. (...) Los personajes de Puig *son* ese lenguaje (...) que les ordena un existir también *ajeno* a ellos mismos” (*íd.*). Al representar el drama de la vida en la sociedad de la industria cultural, Puig vendría a ser el gran desenmascarador de sus mecanismos. Un Puig frankfurtiano. Sus novelas como la versión literaria de *Dialéctica del iluminismo* de Adorno y Horkheimer. Ganados por la fantasía de las películas que miran y de las novelas que leen, identificados con los héroes patéticos de esas ficciones, los personajes lectores de Puig buscarían repetir sus destinos, vivir sus vidas, desear sus deseos y perderse en ellos como Emma Bovary se perdía en las heroínas de sus lecturas.

Sin negar que la pregunta por el rol que cumplen los discursos masivos en la formación de subjetividades subalternas es una dimensión presente en la literatura de Puig, creemos que la palabra alienación o la palabra bovarismo nos otorgan una respuesta que, aunque rápida y eficaz, nos deja a principio de camino de entender lo que propone Puig. Hay algo más en su literatura. Algo más en esa insistencia en los textos encasillados dentro del término genérico de “cultura popular”⁶. La respuesta frankfurtiana nos deja el sabor, la sospecha, de que algo se nos escapa, de que esta literatura nos exige asumir cierto riesgo, romper ciertas resistencias, para entender sus movimientos; que no podemos, si nos contentamos con llegar hasta ahí, comprender lo que les sucede a estos personajes totalmente fascinados por la lectura.

A la hora de la siesta, mientras sus padres duermen, Toto deja hablar a su pensamiento. Piensa, proyecta, recuerda, fantasea mientras dibuja o recorta figuras de cartón dibujadas por su madre. Piensa, sobre todo, en las películas que vio. A pocos metros de él sus progenitores duermen y en la casa impera –así lo quiere el padre– el silencio. Toto, verborrágico, imparable, juega para sí con las palabras y los imaginarios melodramáticos de las películas de Hollywood que ve junto a su madre. Por esa galería de escenas que es su discurso, se va descubriendo su modo de habitar el espacio

Sylvia Molloy, por su parte, denomina “*bovarismo* literario” a la práctica que cultivan los personajes de Puig: “El cine [les proporciona] a los personajes de Manuel Puig en *La traición de Rita Hayworth* (...) un fantasmal suplemento ontológico” (2001, p. 48) La idea de un *fantasmal suplemento ontológico*, sin embargo, resulte quizá más operativa para pensar este modo de lectura.

⁶ Industria cultural, cultura popular, cultura masiva son expresiones que, aunque llegan a superponerse, no coinciden en su totalidad. La discusión en torno a estos términos y a la dimensión política cultural de las novelas de Manuel Puig se desarrollará en el capítulo siguiente, “Política de la lectura, política cultural”.

pantanosos de las relaciones con los otros; y pronto se comienza a percibir el carácter anómalo de ese niño que los demás no acabarán de decidir nunca si calificar como idiota o como por demás de inteligente.

Toto juega con las palabras y habla de películas. No hay escena de lectura aquí. (No las habrá casi nunca; el cine –como espacio físico, la sala de cine– es el gran ausente en toda la novelística de Puig, y si aparece, solo lo hace como lugar de socialización y no de lectura⁷). Pero sí hay, en cambio, ficcionalización de la lectura. Toto:

el tío de Alicita [su compañera de la primera] si fuera artista haría que se casa con Luisa Rainer en *El gran Ziegfeld* en vez de que ella se muera, cuando está enferma y se está por morir y lo llama por teléfono al ex esposo Ziegfeld que la dejó por otra y ella le dice que está sana para que Ziegfeld no se ponga triste, y apenas es la mitad de la cinta pero ella no sale más porque se muere en seguida, y mucho mejor sería que en eso suena el timbre y Luisa Rainer va a abrir y es uno que se equivocó de puerta, que es el tío de Alicita (Puig, 2011, p. 75)

Los personajes de la película se mezclan con las personas reales que Toto conoce. Luego aparecerán en la trama alocada de su discurso otras películas: *Sangre y arena*, por ejemplo, con Rita Hayworth, de donde sale el título del libro (Rita Hayworth, “una artista linda pero que hace traiciones” (Puig, 2011, p. 81)). Y aparecerán otras amistades, aparecerá el padre y la madre, y un vecino, Raúl García, que tiene “los brazos y el pecho de tener fuerza de boxeador *como los malos pistoleros*” pero que “en la cara no tiene carne de fuerza, tiene carne *de bueno que muere en la guerra*” (p. 84)⁸ y que “tendría que sacar a bailar a la maestra de primer grado (...) y juntos deciden escaparse y pasan mil peligros, hasta que se esconden en un barco que va al Japón, en el camarote de un marinero borracho muy viejo que no se da cuenta” (p. 85).

Las citas podrían seguir y repetirse hasta el hartazgo (¿pero cuándo nos hartaría leer a Puig?) y siempre seguirían la misma lógica: una lógica loca de niño, de escritor,

⁷ Notable excepción en el “Diario de Esther”, en *La traición de Rita Hayworth*:

Y como si no bastara con el sueño que llevo en mi alma (...) otro sueño se proyecta en la pantalla, otro sueño de otra u otro que como yo... se apresta a amar, ama o recuerda haber amado. Lágrimas, sonrisas, para la heroína, o para mí misma en ella retratada, y sobre la palabra fin las luces de la sala vuelven a iluminarse (Puig, 2011, p. 232).

⁸ Los destacados son míos.

en la que las películas van mezclándose con el relato de la vida y le otorgan a Toto un lenguaje con el que hablar su existencia, de lo que le pasa. Se ha querido ver en esta obsesión por el cine el escape del niño hacia el mundo de lo imaginario en el que todos los conflictos y veleidades de la vida real quedarían obturados, al menos momentáneamente, por el brillo de las *stars* de Hollywood y la lejanía de los escenarios de utilería artificialmente lujosa: “allí [en el cine] encuentra la inversión de su experiencia en el mundo (...) Toto no se proyecta en un actor: lo que quiere es vivir en el mundo mágico del cine” (Piglia, 1974, p. 35). De esta manera, el momento de la siesta sería el oasis que la familia, mientras duerme, le permite al niño y que él aprovecha para fugarse a la dimensión onírica del celuloide. Toto como *exiliado* “bajo el registro de lo Imaginario (...) al encerrarse para leer, al hacer de la lectura un estado absolutamente apartado, clandestino, en el que resulta abolido el mundo entero” (Barthes, 2009, p. 53). Igual de apartado del curso de la vida real que sus padres que duermen pared de por medio, Toto simplemente ejercería una variación del dormir en el que se encuentran ellos. Algo que la expresión *soñar con los ojos abiertos*, atribuida al que se pierde en sus pensamientos, grafica a la perfección.

Sin embargo, si sabemos algo de esta vida precaria (cuando se lee la novela por primera vez no deja de sentirse nunca el vértigo de que algo trágico le pasará a Toto en cualquier momento; luego entendemos que la tragedia estaba en el riesgo de los pequeños acontecimientos secretos de la cotidianeidad), si conocemos los miedos que la atraviesan –miedo sobre todo al padre ante la imposibilidad de responder a sus mandatos: “enseguida me acordé que no tenía que llorar, papá, papá, nada de llorar fuerte, lo más despacio que pude” (Puig, 2011, p. 89)–, si sospechamos los deseos que la movilizan –deseo de vivir *en las polleras de la madre* que son “mucho mejor para esconderse” (*íd.*, p. 32), deseo, camuflado en los pliegues de la ficción, por el tío de Alicita (los demás no tardarán en tachar a Toto de “invertido” (*íd.*, p. 289)–, si nos enteramos de esas experiencias que anuncian traumas –la humillación de Toto al ser mandado al baño de mujeres; el descubrimiento furtivo de sus amigos mayores teniendo sexo y la sensación ambigua de atracción y repugnancia que le provoca–, si sabemos, en fin, algo de todo esto es a través de ese discurso que el mismo Toto, a la hora de la siesta, va entretejiendo con la rememoración de las películas que ha visto. Nada más ligado a la *vida real* que ese discurso. “La reproducción cede a la invención cuando Toto proyecta en la trama sus propios conflictos familiares o sexuales” (Giordano, 2001, p. 179). No hay escapismo allí. Antes que una fuga al mundo de los sueños del cine, las

películas le habilitan a Toto el espacio en el que pensar su propia experiencia y ponerla en palabras. Lectura y vida son caras indisociables de un mismo acto.

Lo que sucede es que esta obsesión de Toto por el cine no lo sumerge en un estado de repetición obnubilada sino que hay otras fuerzas allí en pugna y es en la tensión que todas ellas producen en su contacto que surge la voz. Toto no repite las películas que vio. Tampoco las interpreta, en el sentido exegético. Nada más ajeno a la hermenéutica que la lectura en las novelas de Puig: el texto nunca es un misterio a develar, no esconde ninguna verdad o sentido que el lector debiera detenerse a descubrir. Los personajes “cuentan las películas para hablar de otra cosa” (Speranza, 2000, p. 15). La hermenéutica, parece decirnos Puig, es la negación de la lectura. Leer no tiene nada que ver con interpretar: en la lectura de Toto es la vida lo que se juega y no el sentido. Escribe Blanchot: “Leer, en el sentido de la lectura literaria, ni siquiera es un puro movimiento de comprensión, el conocimiento que mantendría el sentido liberándolo. Leer se sitúa más allá o más acá de la comprensión” (2002, p. 176).

La lectura, entonces, como *experiencia* vital. La idea de experiencia, para Benjamin, remite a aquello “que aparece de improviso, a lo inesperado, a aquello que se muestra en su especificidad pero que permite iluminar la trama de una existencia” (Forster, 2012, p. 98). En la experiencia “la relación consigo mismo y la relación con el mundo están articuladas entre sí, y transforma por igual a lo apropiado y al apropiador.” (Weber, 2014, p. 505) Se podría pensar, desde este sentido, la lectura como una experiencia aurática en la que la fuerza de atracción entre los lectores y los textos dota a estos de la capacidad de mirar a aquellos (Benjamin, 2001, p. 36). En la lectura los personajes de Puig son capaces de darse una visión de sí y, al mismo tiempo, de crearse a sí mismos como relato. El sujeto se da, en la lectura, un ser que es un *ser-en-la-lectura*. Tenemos ya el vértice que faltaba para conformar la figura triangular que la ficcionalización de la lectura traza en las novelas de Puig. Lectura, vida y escritura. A fin de cuentas, es siempre a ese último momento, el de la creación de un relato, al que asistimos en las ficcionalizaciones de la lectura de las novelas de Puig. No dejaremos de solicitar una vez más la voz de Barthes, que resuena como un eco amigo a lo largo de este capítulo:

la lectura resulta ser verdaderamente una producción: ya no de imágenes interiores, de proyecciones, de fantasmas, sino, literalmente, de trabajo: el

producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en deseo de producción (...) Cada lectura vale por la escritura que engendra (2009, p. 55).

Sin el vértice último de la escritura, de la puesta en narración, la experiencia de la lectura no se realiza, queda trunca, y se pierde en la continuidad de las vivencias insignificantes⁹. La posibilidad de narrar habilita en potencia el contacto con el otro. Sin la apertura/ruptura del encierro del sujeto ensimismado con el texto, la lectura no acaba de devenir experiencia: debe, necesariamente, convertirse en narración. Es la diferencia entre Mita, la madre de Toto, y su hijo. Mita no puede quebrar el encierro silencioso del matrimonio. Debe callar ante la ley que impone el esposo: silencio absoluto a la hora de la siesta. Toto, astuto, sigiloso, en cambio, encuentra en esas horas difusas el hiato para darse un ser. Mita yace inmóvil, en *stand by*, al lado de su marido esperando a que este se despierte para poder salir. “Si pasa un avión papá se despierta, los gritos, mamá aprovecha y se levanta” (Puig, 2011, p. 68). “Mamá me prometió que hoy no dormía y papá no la dejó” (p. 86). Mientras Toto discurrea, Mita calla.

no me acuerdo... Paqui [dice Mita]... yo me voy a olvidar de todo, ¿y sabés que ya no me acuerdo cómo empieza “Marianela”? ¿cómo empieza “Marianela”? Paqui, en Vallejos yo me olvidé de tantas novelas (...) ¿Ya la leíste [a “María”]? ¿no es divina? pero vas a ver que si te quedás en Vallejos te la olvidás (...), si nunca hablás con nadie de una novela te la olvidás (pp. 181-182)

Las lecturas de Mita se pierden en el olvido por la imposibilidad para hablar de ellas. Para Mita, la lectura es ese exilio del que hablaba Barthes. *La traición de Rita Hayworth* puede leerse como el camino de Toto a la ruptura de ese solipsismo heredado.

En otro artículo inaugural de la crítica sobre Manuel Puig, “*Boquitas pintadas: siete recorridos*”¹⁰ –uno de los pocos en toda la bibliografía sobre el autor en que se atiende explícitamente a la ficcionalización de la lectura–, Josefina Ludmer (1971) afirma que en *Boquitas pintadas* se escenifican dos lecturas enfrentadas: la del álbum de

⁹ Desde una perspectiva benjaminiana, mientras que en la experiencia el sujeto es capaz de situarse en el mundo al adquirir una visión de sí en relación con lo que le es ajeno, la vivencia es una forma de experiencia atrofiada en la que el sujeto es incapaz de realizar esta articulación y queda mudo ante el suceder de los hechos (Weber, 2014, p. 490).

¹⁰ Ambas novelas, “el ciclo de Coronel Vallejos”, conforman una unidad tal en cuanto al modo de ficcionalizar la lectura que todo lo que podamos decir sobre alguna de ellas vale también para la otra.

fotos que realiza Juan Carlos, el mujeriego protagonista de la novela, y la de la gitana que le lee las manos. Estas dos lecturas, afirma Ludmer, “exhiben las dos posibilidades, propuestas por el relato mismo, de lectura de *Boquitas pintadas*” (p. 10). Una lectura pasiva, objetiva –la del álbum fotográfico–, que se limita a seguir la información que las fotos ofrecen en el orden establecido, y otra activa, subjetiva –la de la gitana– que, mirando *a través* de los naipes, dubitativa, descifra el sentido oculto que estos encierran, “sigue pensando y da una interpretación final” (p. 10)¹¹. Estos dos modos de la lectura – muy a tono con los discursos sobre la lectura de la época en la que fue escrito el artículo– no contemplan la posibilidad de otro modo, un tercer modo, que sin ser hermenéutico no es, sin embargo, pasivo ya que acaba en la creación estética. La composición que escribe Toto en *La traición de Rita Hayworth* es el mejor ejemplo de los resultados de este modo de lectura activa no hermenéutica y es, además, el gran acto final de ese recorrido de ruptura (otra traición) del solipsismo impuesto por el silencio familiar. La narración siempre acaba siendo narración para el otro.

En esta composición literaria escrita para un concurso escolar, Toto narra la historia de un violinista que, gracias a su arte, enamora a una soprano de la corte. El argumento proviene de la película *El gran vals* pero el relato está narrado al modo Toto de narrar las cosas, es decir, que es *El gran vals* y es, a la vez, otra historia, la historia de su propia experiencia. La tercera persona no debería hacernos confundir: ya en el título de la composición –“La película que más me gustó”– la marca de la primera persona alerta la ausencia de distancia entre el escritor, Toto, y lo escrito. La construcción del cuento sigue las mismas pautas que la construcción del relato interior del personaje. En la composición se aprovecha irreverentemente el texto de la película para manifestar algo del orden de lo íntimo, tal como ha quedado dicho en un célebre artículo de Piglia que ya hemos citado, “Clase media: cuerpo y destino”. Allí, como vimos en ese fragmento que citábamos antes, Piglia lee a Toto como un personaje alienado por los discursos del cine (idea a la que a esta altura del desarrollo de nuestra argumentación no podemos suscribir), sin embargo, no deja de indicar con perspicacia la estrecha relación que se establece en la novela entre narración y experiencia:

Desde el comienzo la novela no es otra cosa que una toma de conciencia [por parte de Toto]: de su cuerpo, de su familia, de su clase. En la experiencia de

¹¹ Geneviève Fabry (1998) reinterpreta, a partir del texto de Ludmer, estos dos modos de la lectura como “el distanciamiento y la participación” (p. 80).

escribirla Toto se ha ido descubriendo a sí mismo en el origen de sus obsesiones.
(1974, p. 37)

Y en un libro de publicación más reciente, que recoge las clases de un seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires acerca de Walsh, Saer y Puig, Piglia escribe:

Entonces [Toto] escribe su versión del filme *El gran vals*, y al contarlo habla de manera desplazada de sí mismo y sus sentimientos. Usa la película para contar sus emociones y miedos, sin decirlo nunca directamente (...) Ese capítulo construye, por primera vez, el imaginario que Puig va a desarrollar en toda su obra. (2016, p. 138)

Se ha leído *La traición de Rita Hayworth*, debido a la centralidad de esta composición en la novela, como una novela de aprendizaje cargada de autorrepresentaciones, que “muestra a través de qué peripecias, malentendidos y circunstancias previas alguien se hace escritor” (Panesi, 1983, p. 904). El capítulo que ocupa la composición literaria de Toto sería, así, una puesta en abismo de la escritura de la propia novela. El cuento termina con Johann, el violinista, recordando cerca del momento de su muerte el vals que su amada cantó el día en que se conocieron; “¿qué es lo que los amantes buscan allá en el fondo del mar?” decía la canción. La respuesta, se lee en el cuento, Johann “nunca la supo” y “lo entristece morir sin saber lo que tanto quería saber” (Puig, 2011, p. 264). Es decir que dentro de la extensa ficcionalización de la lectura que es el cuento (recordemos que la lectura es una experiencia triple que incluye a la escritura), hay otra ficcionalización de la lectura, la de la canción recordada, que interroga a la vida del músico y que posee todas las características que poseen las demás ficcionalizaciones de la lectura: la canción se funde con esa vida y se va apagando con ella en un lento *fading out*.

Pero no solo este capítulo constituye una representación abismal de la construcción de la novela. También frases menores, disimuladas en la conversación de los personajes, pueden ser leídas en esta clave:

Tejido (texto) urdido por mujeres, la novela se autorrepresenta en sus primeras frases: “Me dio más trabajo este mantel que el juego de carpetas que son ocho

pares”; *La traición de Rita Hayworth* tiene dos pares (partes) de ocho capítulos cada una (Panesi, 1983, p. 904).

Roxana Páez, en su libro *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*, señala otra puesta en abismo, esta vez en *Boquitas pintadas*: “Pancho le mostraba una pila de ladrillos rotos inservibles que se devuelven al horno para ser triturados y vueltos a cocer, Pancho le explicaba que *en una construcción no se desperdicia nada*” (Puig, 1969, p. 58)¹². La novela, afirma Páez a partir de esta cita, “pone en escena, señala, su elección estética” (1995, p. 14). Digamos algo más. Todo momento de ficcionalización de la lectura puede ser leído en su dimensión abismática: también Puig crea, al modo en que sus personajes lectores elaboran sus discursos, a partir de otros textos que se mezclan y se reelaboran.

La escritura-lectura contamina (pero no contamina: forma) en tal medida el discurso de Toto que acaba por cubrirlo todo. ¿Cómo distinguir, cómo citar, un fragmento en el que no resuene el imaginario de las películas? La lengua-Toto es un eco –particular, distorsionado– de otras lenguas y el acontecimiento de la lectura se constituye como un acto de *subjetivación*. Por la lectura los personajes son capaces de darse una voz, de constituirse discursivamente y representarse en el imaginario de esos textos. La lectura como suplemento ontológico, tal como lo planteaba Sylvia Molloy (2001, p. 48). A la vez y sin embargo, la lectura también es un acto de *desubjetivación* ya que el discurso que inaugura es un discurso múltiple, un “mosaico de citas”, un “espacio heteroglósico” (Pauls, 1988, p. 78), que anula la posibilidad de la existencia de un sujeto con su voz única y original. En otras palabras, Toto solo es capaz de crearse un discurso propio para nombrar su verdad íntima, su experiencia, a partir de una serie de códigos fundantes. Hay una ajenidad originaria en la construcción discursiva de este sujeto. En el origen del discurso de Toto siempre está el código, dice Pauls (1988, p. 40): el código del cine, el de la composición escolar, el del melodrama. Pero es esa ajenidad la que “constituye la individualidad de cada voz” (Giordano, 2001, p. 142), la “íntima extrañeza de lo propio” (*íd.*). Cada discurso en las novelas de Puig está fundado en las voces de los otros. Voces autoritarias, estereotipantes, opresoras que dictan pautas de conducta, de ser, de aparentar: la mayoría de los personajes viven casi todo el tiempo sumidos en esa red discursiva que los moldea y no pueden hacer nada con ello más que

¹² El subrayado es nuestro.

obedecer y operar como reproductores. Están condenados a vivir en la obediencia de lo que los lugares comunes de los discursos que los atraviesan les dictan¹³. Sin embargo, esta paradoja (lo propio –la propia voz– es, a la vez, lo ajeno –la voz de los otros convertida en mandato–) lejos de sustentar las lecturas que hacen de Puig esa suerte de crítico de la alienación que describíamos al comienzo del capítulo, es lo que habilita el espacio de una posibilidad: la posibilidad de un sujeto de darse un ser, de devenir extraño al deseo de los otros, en el desplazamiento sutil del lugar que la ley impone. En los intersticios que la tensión entre las voces heredadas y la voz propia surgida desde ellas abre, es posible que acontezca algo inesperado como lo es la aparición de una individualidad. Es lo que Alberto Giordano, en su libro *Manuel Puig. La conversación infinita*, denomina *tono*:

El tono es el acontecimiento de la diferencia de una voz (...) [Es] 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 (Giordano, 2001, p. 164).

Una voz no es otra cosa que la configuración inédita de los restos de las voces de los otros. Si en algunos momentos algunos personajes de Puig alcanzan alguna verdad, si asumen inesperadamente modos transgresores, desertores o al menos extraños de habitar el espacio de la opresión, es siempre a través de los discursos adoptados de los medios, de la cultura masiva, de las novelas sentimentales: *a través* y no *a pesar* de ellos. En su modo personal de adoptar y adaptar las voces ajenas, el discurso de Toto se vuelve subversivo. En ese desplazamiento sutil pero de consecuencias abismales, Toto acaba por ignorar los mandatos de la masculinidad y de la normalización (nunca deja de ser un *raro* para todos, incluso para sus propios padres que se lamentan por su condición anormal) y se escapa de todas las previsiones que los demás hacen sobre él. Se mantiene, de esta manera en una distancia inaccesible para los demás: nadie llegará a entenderlo. Además –hay que decirlo–, ese discurso es subversivo en otro sentido más específico: subvierte el sentido original de los textos que lo fundan. En la repetición y la copia incansable Toto deforma la voz ajena de las películas.

¹³ Cf. el apartado “Políticas del lugar común” del libro de Alberto Giordano (2001).

Y la Felisa “contame la cinta de bailes” y le dije mentiras porque no que bailaban ellos dos solos y el viento le levantaba el vestido de tul a ella y las colitas de etiqueta a él, pero que venían unos pajaritos volando despacio y le levantaban la cola del vestido y las colitas de él y hacían un baile los pajaritos con ellos porque Ginger Rogers y Fred Astaire con la música se levantan en el aire, y el aire los lleva alto con los pajaritos que los ayudan a dar vueltas cada vez más ligero (...) La Felisa se cree todo y es mentira (Puig, 2011, pp. 35-36).

Toto hace collage. Mezcla *Blancanieves*, *La historia de Vernon y Irene Castle*¹⁴, sumadas a su propia invención, para deleite de Felisa, “que se cree todo”. Toto ha descubierto ya el placer de la narración: no es un lector ingenuo, domina los géneros, y conoce las limitaciones de la técnica (“cuando no son dibujos animados no se puede hacer venir los pajaritos a la mano” (*id.*)). Copia a copia el origen desaparece. Ese discurso potencialmente manipulador es manipulado en la lectura por Toto: “huir del modelo, usarlo como se usa un material, no ser-como sino trabajar-sobre: elegir la *traición* contra las obligaciones de la fidelidad” (Pauls, 1988, p. 42). Esa es la traición de *La traición de Rita Hayworth*: darse una voz es traicionar las voces que nos hablaron¹⁵. La lectura, dice Susana Zanetti en las páginas que dedica a Manuel Puig en *La dorada garra de la lectura*, “es una práctica abierta a la constitución de los sentidos de un texto (no a su reconstrucción)” (2010, p. 236). No hay denuncia a los mecanismos perversos de la dominación cultural: Puig canta a las fisuras de la alienación, a los intersticios en los que alguien puede encontrar(se) una fuga.

A la exigencia de la Cultura de apegarse al sentido del texto, de Leerlo (las mayúsculas indican también aquí algo, muy distinto a lo que hemos llamado lectura:

¹⁴ Graciela Speranza se dedicó a listar todas las películas que aparecen en la obra de Manuel Puig, acompañadas de sus correspondientes fichas técnicas. Cf. Speranza (2000, pp. 227-235).

¹⁵ Desde el campo de la sociología de la cultura, a partir del análisis de las prácticas de lectores reales, se sostiene que la lectura –o el consumo– puede ser una producción –una producción de sentido– y que no hay identidad entre lo que los textos exigen y el modo en que sus receptores los usan. Aunque haya consonancia con lo que descubrimos en Puig, estos estudios nada suman a nuestro análisis sobre la ficcionalización de la lectura en Manuel Puig ya que todo lo que podamos decir en esta tesis acerca del modo en que esos lectores ficcionales practican la lectura queda circunscripto al universo diegético de sus novelas: lo que sucede en la práctica real de los sujetos con los textos, o las teorías acerca de ello, no tiene por qué corresponderse. Dos *sin embargos*. El primero: lo que sí nos dan estos autores (Roger Chartier, Michel de Certeau, Robert Darnton) es un vocabulario posible del cual valernos cuando fuere útil hacerlo. El segundo: que la realidad no deba responder a la ficción –¿habrá que decir que tampoco sucede lo inverso?– no significa que no haya puentes entre una y otra; estos puentes constituyen lo que en el siguiente capítulo llamaremos “políticas de la lectura”.

Leer con mayúsculas sería atribuir sentido, volverlo simplemente comprensible y contentarse en el entendimiento de una comunicación que se ha logrado), Toto opone la lógica lúdica y delirante de la deformación y la mezcla. Se trata de un uso profanatorio del texto que lo corre de su lugar sacro y lo devuelve a la disponibilidad de su libre uso¹⁶. Vértigo de la velocidad en la proliferación loca de sentidos, la lectura de Toto es una lectura irrespetuosa e irreverente¹⁷, que olvida el mandato escolar y familiar de mantenerse en la coherencia y la univocidad (Toto será siempre un incomprendido, entre idiota y nerd, todos exigirán de él un poco más o un poco menos), estalla al texto en la apertura infinita de la creación y vuelve ilegible incluso al más legible de los textos (las películas de Hollywood). “El saber-leer puede controlarse, verificarse, en su estadio inaugural, pero muy pronto se convierte en algo sin fondo, sin reglas, sin grados y sin término” (Barthes, 2009, p. 48).

Pero, ante todo, Toto hace de la lectura una lengua. La lengua-Toto para hablar de la vida. “Íbamos a hablar toda la cena de la cinta, y no sería como verla de nuevo?” (Puig, 2011, p. 81). Esta frase, casi perdida en la verbosidad ininterrumpida del discurso de Toto, es programática. Toda la obra de Puig es un intento por hallar el modo de representar, de repetir, la fascinación en el acto de la lectura¹⁸, de regresar a ese momento en que el sujeto se ha sorprendido desestabilizado. De ahí la puntuación anómala que poseen las canciones Puig que cita o coloca en los epígrafes de *Boquitas pintadas*: no intenta reproducir el texto de la canción (en cuyo caso debería escribir “Era, para mí, la vida entera”), sino que intenta reproducir el acto de su lectura (y escribe: “Era... para mí la vida entera...” (1969, p. 9)). Siempre los personajes vuelven sobre la lectura porque algo allí ha ocurrido y es necesario, en consecuencia, indagar esa afectación, escarbar el misterio de lo vivido. No podemos pensar la lectura, en Puig, separada de su rememoración, de su reproducción. Pero esa reproducción no es mera

¹⁶ Para el concepto de profanación cf. Agamben (2005). Antes habíamos dicho que era posible concebir la lectura de los personajes de Puig como aurática. Sin embargo, no podríamos sostener esta afirmación hasta sus últimas consecuencias pues, al menos desde uno de los modos benjaminianos de pensar la experiencia aurática, el aura mantiene al objeto en una distancia inalcanzable, como la del objeto de culto religioso, mientras que el uso profanatorio “implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso” (Agamben, 2005, p. 102).

¹⁷ “Pero sobre todo se escoge la *lectura irreverente*, la lectura que se manifiesta a través de una fabulación tan libre de las identificaciones que llega a tergiversar (...) (Se) ficcionaliza a un lector rebelde a las imposiciones de la historia narrada para hacerla coincidir con, o para idealizar, la propia historia”. (Zanetti, 2010, p. 237).

¹⁸ La inercia de la retórica lleva a realizar afirmaciones categóricas. Veremos, hacia el final de este trabajo, que el protagonismo de la ficcionalización de la lectura irá perdiéndose.

copia, no es simple mimesis: el texto originario –si es posible hablar de textos *originarios* después de Bajtín y Derrida– se ve transformado y olvidado en el contacto con el lector. Podríamos parafrasear al Borges de “Pierre Menard, autor del Quijote” y decir que Toto ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica de la lectura irreverente y la reproducción no mimética. En ese retorno espiralado sobre el momento de la lectura, Toto va viciando el texto leído con la reflexión acerca de la propia vida. “Uno encuentra en el libro –dice Pierre Bourdieu en un debate sostenido con Roger Chartier acerca de la lectura como práctica cultural– lo que uno pone en él, y que uno no sabría expresar” (Chartier, 2002, p. 211). Este es, a fin de cuentas, el sentido de su lectura: hallar palabras para nombrar lo que antes era innominado. Toto piensa siempre su relación con el mundo y los otros a partir de la lectura. Pero no deberíamos decirlo de esta manera, no es la vida pensada *desde* la lectura, es, también, la lectura hecha *desde la vida*. ¿Qué pasaje está primero? Imposible responder. Estos personajes leen su vida desde textos que son leídos desde la vida, para lo vivido. Esta dialéctica, este ida y vuelta especular (pero el espejo es un espejo de feria, deformante, *traicionero*), es la lectura. La lectura no ha sucedido solo en el momento de contacto físico con la película: sigue sucediendo, en el momento ulterior, con el relato, con la reproducción no mimética de ese texto que ahora él hacer hablar y habla de él. En la lectura se halla, de esta manera, una fuga a lo inefable¹⁹ y la vida puede observarse a sí misma con un lenguaje nuevo.

En *Boquitas pintadas*, la música, concretamente el tango y el bolero, adquiere el protagonismo que en *La traición de Rita Hayworth* tenía el cine, sin que este deje de estar presente. Nené y Raba –los dos personajes de la novela en los que nos detendremos– también crean un discurso propio a partir del contacto entre sus vidas y las canciones que las apasionan. Practican, al igual que Toto, esa lectura activa no hermenéutica que, como *suplemento ontológico*, las ayuda a darse un ser, una visión de sí y un relato.

Antonia Josefa Ramírez, llamada por todos Raba, es la sirvienta de una de las familias de Coronel Vallejo y es uno de los personajes de condición socioeconómica

¹⁹ “[Leer] es hablarse en lo que, tal vez, no consigue decirse en otra parte ni más claramente. Por consiguiente, sería permitir una emergencia de lo enterrado.” Jean Marie Goulemont en Chartier, 2002, p. 95.

más desfavorable que aparecerá en toda la narrativa de Puig²⁰. Raba es joven y soltera y es cortejada por Pancho, amigo de Juan Carlos, que lo alienta a “dar el zarpazo” (Puig, 1969, p. 62) antes de que alguien se le adelante. Raba es, al igual que la mayoría de las mujeres de *Boquitas pintadas*, una lectora –vale recordar: en el sentido amplio que le hemos dado al término, porque no son libros lo que lee– incansable. En la casa de los Aschero, mientras limpia los pisos y lava los platos, la Raba recuerda y canta canciones, “en general tangos, milongas y tangos-canción escuchadas en las películas de su actriz-cantante favorita” (Puig, 1969, p. 80). Piensa, también, en los consejos de su patrona acerca de los hombres y una película que vio, “la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía” (*íd.*), la hace pensar en el matrimonio como posibilidad de ascenso social.

La Raba lee para aliviar la pesadez del trabajo (“las tareas a realizar cuando el patrón estaba en casa eran las más pesadas, porque no podía acompañarse cantando” (Puig, 1969, p. 80)) y lee, también, para saber qué pensar y cómo (“Raba decidió [después de recordar la película que vio] que si alguien de otra clase social, superior, un día le proponía matrimonio ella no iba a ser tonta y rechazarlo” (*íd.*, p. 81)). Sin embargo, no por ello es una enajenada que sueña con los imposibles del cine ni deja de tener, a la vez, una concepción pragmática de sus posibilidades que la ilusión de la ficción no puede diluir: “además había muchos muchachos buenos y trabajadores que le gustaban: Minguito el repartidor de pan, Aurelio el paisano, Pancho el albañil, Chiche el diariero” (*íd.*). Por último, también la Raba realiza esa otra lectura, típica de Toto, en la que los textos leídos se entrecruzan con el pensamiento sobre la propia vida deformándose al formar un nuevo discurso: piensa en una compañera trabajadora del taller, a la que el novio dejó, y en su mente recuerda un tango viejo –“...era tan dulce la armonía, de aquella extraña melodía, y llena de gozo yo sentía mi corazón soñar... mi corazón sangrar...” (*íd.*, p. 162)²¹– al que le cambia de género las palabras para que concuerden con el hilo de su discurso. Este pensamiento sobre su compañera, en realidad, no es más que una proyección de su propia condición de abandonada: Pancho parece haberla dejado sola junto al hijo que tuvieron juntos.

²⁰ En una historia de las representaciones del pobre en la literatura argentina, Raba ocuparía un capítulo vertebral: es una de las primeras aproximaciones a la representación de la pobreza hecha desde fuera de los cánones y procedimientos del realismo, que son los que primaron a lo largo de casi todo el siglo XX (Safta, 2006).

²¹ Nótese también aquí, de nuevo, que la puntuación responde al fraseo de la voz cantante y no a la sintaxis de la oración.

Es necesario detenerse en Raba y su lectura porque viene a decir algo que no habíamos podido ver con Toto, esto es: que aun cuando sea un mismo sujeto el que la practique, la lectura nunca es una sino que es muchas, y puede suceder cada vez de manera distinta. Esto es algo que sabe cualquier lector desde el saber que otorga su experiencia siempre polimorfa con los textos (ahora, por ejemplo, leemos a Puig con los ojos del crítico que intenta elaborar un discurso propio dentro de las pautas de la academia; en otra ocasión²², quizá nos hayamos conmovido con alguna de sus escenas – la de la muerte del bebé de Mita, por ejemplo–; o también hemos leído *Boquitas pintadas* en algún verano sin obligaciones con la misma falta de interés con que luego pudimos haber navegado en internet para perder el tiempo). Cualquier lector lo sabe pero los discursos sobre la lectura escatiman admitirlo.

Hay una escena de lectura –una de las pocas *escenas* de lectura propiamente dichas– en *Boquitas pintadas*. Nené, que ha sido novia de Juan Carlos en su juventud y que está ahora casada con un martillero público y con hijos en Buenos Aires, recibe la visita de Mabel, que ha sabido tener relaciones con aquel (Nené lo ignora) y que ahora está a punto de casarse con un hombre de la ciudad. Las dos “amigas” se reencuentran para ponerse al día y para intentar consolarse de la nunca admitida infelicidad propia con la desdicha de la otra. La conversación –que ocupa toda la decimotercera entrega, un capítulo extraordinario que Alberto Giordano leyó con minuciosidad²³– deviene rápidamente en una solapada justa retórica en la que Mabel lleva las de ganar: ella sabe cosas sobre Juan Carlos que Nené ignora. Para ejercer sus derechos de invitada e imponer el silencio en la conversación, Mabel propone escuchar un radioteatro – también ella entiende más de cultura– que no tarda en atraparlas: en cuanto la escucha/lectura se vuelve real y las trampas retóricas ceden al interés y la fascinación por el texto, Nené y Mabel leen como leen todos los personajes de Puig: desprecian el sentido original del texto (se desentienden de los clichés románticos que lo estructuran y lo leen “desde las expectativas que definen los lugares comunes que las interpelan”

²² Se ha concebido la lectura como *ocasión: ocasión para el sentimiento* u *ocasión para la interpretación*. Según Karin Littau, desde la Antigüedad se entendió la lectura como una experiencia que afecta emotiva y corporalmente al lector. “Hace dos siglos, los arrebatos sublimes o la ternura del sentimiento recibían la aclamación de la crítica o su condena por su peligrosa irracionalidad”. En cambio, “el placer desapasionado y desinteresado que ahora suscita el arte está muy lejos de esos encuentros apasionados que justificaron durante siglos la teoría y la práctica estéticas”. La literatura “se ha convertido en una ‘ocasión para la interpretación’ y los teóricos contemporáneos rara vez recuerdan que, para sus predecesores, el drama, la poesía y la narrativa en prosa eran ‘ocasiones para el sentimiento’” (2008, p. 19).

²³ Cf. “Entre mujeres solas II” (Giordano, 2001).

(Giordano, 2001, p. 221)) y entran en el texto sus deseos, sus historias, sus vidas. Por esta razón, el remanso que el radioteatro habría abierto dura muy poco. La fuerza de la lectura las devuelve a la vida desnudas de artilugios: “¿Vos serías capaz de un sacrificio así, Mabel?”, pregunta Nené luego de escuchar cómo la protagonista de la novela ha dejado ir a su amado para que este pueda pelear en la gran guerra. Y luego agrega: “Yo creo que una tiene que jugarse el todo por el todo, aunque sea una vez en la vida. Me arrepentiré siempre de no haber sabido jugarme.” La respuesta de Mabel es inclemente, “¿Qué, Nené? ¿de casarte con un enfermo?” (Puig, 1969, p. 195) La pasión de la lectura las ha enfrentado a la vida despojada y han podido decirse por vez primera palabras auténticas. Otro modo de la lectura: la lectura como puente hacia el otro en la conversación. Veremos cómo este modo se repite luego, con su particularidad, en otra de las novelas de Puig, *El beso de la mujer araña*.

A diferencia de Toto, que es capaz de salir de su interioridad a través de la creación artística, Nené y Raba no logran dar este paso. La escena del radioteatro es lo más parecido a ello que podremos encontrar en *Boquitas pintadas*: la confesión de Nené y la frase hiriente de Mabel nacen del acto de la lectura. Por lo demás, estas mujeres siempre guardan sus discursos para sí mismas. Pero realizan, en cambio, otro movimiento, acaso más radical: el paso a la acción. Otro tipo de experiencia, otro modo de modificar la propia vida. Los tangos tristes que canta la Raba no la llevan al lamento y la espera eterna de que Pancho reconozca al hijo que han tenido juntos y se decida a casarse con ella: cuando él pase por la calle y la evite, cuando ella lo descubra en el patio de la casa de sus patrones buscando a la “niña Mabel”, no vacilará en asesinarlo con la herramienta de su trabajo, la cuchilla de cocina; “de un cuchillazo le corto la cabeza (...) y el ojo le pestañea, le arranco todas las plumas y con toda la fuerza le doy otro cuchillazo para abrirle la pechuga, le arranco las porquerías de adentro” (*íd.*, p. 167). Pancho muere como mueren los pollos que Raba cocina.

También el discurso interior de Nené, construido en las redes de su lectura, acaba en una acción. Han pasado seis meses de la muerte de Juan Carlos, Nené se ha separado de su marido y viaja hacia La Falda para insertar un paréntesis en su vida. De camino se detiene en Cosquín, donde Juan Carlos pasó sus últimos años deteriorado por la tuberculosis junto a Elsa Di Carlo. Luego de hablar con ella, quien le dice que él “de usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse” (Puig, 1969, p. 230), Nené toma un colectivo a La Falda y se repite a sí misma esas palabras mientras mira por la ventanilla los carteles de la ruta y piensa. El discurso del pensamiento de

Nené es una caja de resonancias de todas sus lecturas en la que se trama su vida: las lecturas del catecismo y las de los boleros –cuyas letras le parecían “escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular” (*íd.*, p. 199)– le dan una retórica y un modo de construcción de la frase; “Juan Carlos, si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no pude te responderá,... la vida, con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de ese modo tu amor borrar?” (*íd.*, 231). A la vez, la lectura de los carteles que se le cruzan a la vista en el andar del colectivo (el procedimiento de la lectura llevado al absurdo en esta escena otorga una nota cómica que rompe con el patetismo de la escena) le hacen de contrapunto y guían, en el diálogo imaginario, el devenir de la palabra; “‘GRAPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA’ ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré de la muerte si no lo fui en la vida?” (*íd.*) Mientras piensa en su muerte, Nené imagina, finalmente, que tras la Resurrección anunciada por los evangelios, tendrá un reencuentro celestial y eterno con Juan Carlos en el que consuman su amor, y, así, es capaz por fin de reconciliarse con sus fantasmas. El discurso de Nené es un discurso performativo. Al decirse realiza un acto que solo podía ser realizado en el decir: la reconciliación. Nené escribe un giro, un pasaje –tal como lo alegoriza el hecho de que esté viajando– en su vida con las armas que le ha dado la lectura.

Quizá detenerse a pensar modos heterogéneos de concebir la lectura tenga el corolario de obligar a repensar los propios modos de pensarla o, al menos, de correrlos del podio de validación desde el cual se recusa a los demás, para comenzar a pensarlos en la horizontalidad de la variación y la diferencia. Esta es, en parte, la intención de la literatura de Puig. Hay en ella un fuerte rechazo al etnocentrismo intelectual²⁴, es decir, a la “universalización de una forma de lectura que regularmente se corresponde con aquella que domina en los círculos de los intelectuales” (Silva, 2003, p. 161), y una consecuente apuesta a los modos alternativos de experimentar la cultura. La lectura que practican los personajes de Puig es uno de esos *modos otros*. La condición de *otredad* no está dada por su extrañeza, ya que el modo de lectura que experimentan estos personajes no está demasiado lejos, a decir verdad, de la lectura que practicamos todos

²⁴ El concepto de *etnocentrismo intelectual* es de Pierre Bourdieu y se refiere al riesgo que corre el intelectual de “admitir como natural los intereses, los esquemas de pensamiento, las problemáticas, en síntesis, todo el sistema de supuestos que está ligado a la clase intelectual como grupo de referencia privilegiado” (Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 2002, p. 105).

cuando no nos atraviesa una exigencia institucional; está dada, en cambio, por la extrañeza de ser nombrada, por lo inusual de que devenga material de escritura, motivo de ficción y análisis. La caracterización bovarista por parte de la crítica de la lectura ficcionalizada en las novelas de Puig pudiera ser síntoma de una resistencia, según lo plantea Miguel Dalmaroni (2015), a pensar la lectura como acto, acontecimiento y experiencia, a indagar en el misterio de lo que íntimamente sucede en el encuentro único de un lector con un texto. Puig pensaba en una literatura que burlara el *ghetto* de la academia y sus modos de interpretación, que, a través de abordajes desde conceptos como alienación, ironía o bovarismo, domesticaran al texto y acallan lo que pueda tener de inquietante. Si nos despojamos de la estridencia de las categorías anquilosadas, empezaremos a oír en el texto el susurro de algo siempre inaudito, auténtico. Ese susurro tal vez pueda ser llamado literatura y la lectura no sería otra cosa que la experiencia de los resquebrajamientos que esta produce.

Olvidados de las morales intelectuales, de los mandatos institucionales, de las prácticas cristalizadas de la lectura académica –potenciales profilaxis para el acontecimiento de una experiencia con los textos–, quizá aparezca titilante la memoria de algo que todos los que nos dedicamos al trabajo con los libros hemos vivido, necesariamente, alguna vez, y cuya repetición feliz no cesamos de esperar. Ese algo es la literatura: una experiencia que, como dice Link (2013), puede aparecer en cualquier parte, también allí donde las morales estéticas nos dicen que deberíamos esbozar una sonrisa condescendiente. La interrogación de Puig es la pregunta atávica de todo lector: ¿qué pasa entre uno y el texto? ¿Qué acontece cuando nos entregamos a la experiencia de la fascinación? Su respuesta no podía darse, para mantener su poder de inquietud, más que siendo ella misma literatura. “Toto deviene escritor –afirma Giordano– por la repetición de una experiencia infantil: la fascinación por el cine, por la repetición de esa experiencia irreductible a cualquier codificación.” (2001, p. 178)

Asombra descubrir cómo mucho de lo que hemos podido decir para caracterizar la lectura que hacen estos personajes –el rechazo a la hermenéutica, la concepción experiencial de la lectura, la idea de fascinación– coincide con lo que se ha dicho acerca de la lectura en la práctica ensayística. Adorno, ese lector tan lejano –quizá el más lejano que podamos imaginar– a los lectores de Puig, planteaba en “El ensayo como forma” (1962a) que para el ensayista, aquel que practica un método ametódico de relacionarse con los textos, la lectura surge de la experiencia espiritual. En el prólogo a

La edad de la lectura de Juan Bautista Ritvo, otro pensador de lo ensayístico, leemos: “Tanto en el arte como en la crítica, lo que impera es cierta *fuerza de la fascinación* que, como tal, no es más que el lugar del pensamiento seducido por la ‘interrupción del momento mimético’” (2017, p. 21). La lectura no se deja domesticar por ninguna teoría, sistema ni regla –ni siquiera la de la no contradicción: el ensayista siempre apuesta por la pluralidad inagotable de los sentidos. Para decirlo en el lenguaje de Ritvo, la lectura no puede ser otra cosa que la deriva del sujeto al encontrarse con aquello fascinante que interrumpe la correlación alegórica del sentido, aquello que imposibilita la hermenéutica. Entregarse a la posibilidad de la interrupción es el método ametódico del ensayista. Algo similar podríamos afirmar para la lectura de los personajes de Puig: la lectura es aquello que acontece cuando algo sustrae al sujeto de la exigencia de continuidad de la narración y lo lleva fascinado a jugar con las palabras para nombrarse. Ese acontecimiento es lo que llamamos *fascinación* y nada tiene que ver con la interpretación (es más bien su negación) ni con el bovarismo, esa lectura literal y literalizante en la que el sujeto se diluye. En la fascinación el sujeto se encuentra a sí mismo novedosamente y esa novedad lo lleva a la verbosidad, a escribir, como el ensayista, o a divagar delirantemente, como los personajes de Puig. La fascinación sería, así, el acontecimiento inesperado de una transformación en la experiencia de la lectura. O más bien, invirtiendo la fórmula: solo hay lectura allí donde ocurre el acontecer de la fascinación. El texto deja de ser el mismo texto y el sujeto deja de ser el mismo sujeto, ambos se afectan mutuamente al punto de transformarse, de darse un ser nuevo y distinto, de volverse irreconocibles.

Al igual que el ensayista, que se deja fascinar por el texto que lee –que está leyendo en el momento mismo de la escritura del ensayo– y escribe para entender esa fascinación, para entenderse a sí mismo fascinado, Toto se fascina por las películas que ve y esa fascinación vuelve sobre sí y, convertida en relato, le permite articular un saber nuevo, que no era previo a la lectura, un saber sobre sí. Hasta ahí la comparación. Es evidente que no podemos decir que los lectores de Puig sean ensayistas: mientras el ensayista busca ese saber sobre sí a partir de la experiencia espiritual, simultáneamente y en tensión, no deja de buscar un saber conceptual sobre el objeto de su lectura²⁵; Toto –pero podríamos poner aquí el nombre de cualquiera de los personajes lectores de Puig–

²⁵ “El ensayo (...) escoge la experiencia espiritual como modelo, aun sin imitarla simplemente como forma refleja; el ensayo la somete a mediación mediante su propia organización conceptual” (Adorno, 1962, p. 23).

no busca un saber sobre la película que vio sino un saber *en* la película, un *saber sobre sí en el texto*. No está presente en esta lectura la tensión que experimenta el ensayista, que todavía quiere responder a la exigencia de brindar un saber sobre lo que lee y no se puede abandonar al delirio de la verborrea de un personaje como Toto. No hay saber el sobre el cine en la cinefilia de Toto. Ni Toto, ni Nené, ni Raba tienen una relación de coleccionista con los textos que leen. El coleccionista pone todos sus esfuerzos en mantener el aura inmaculada del objeto, al que contempla desde una lejanía insalvable, imposible de quebrar, y que no hace más que recrudecer su necesidad de poseerlo: una persecución inacabable a través de la cual se va construyendo un saber sobre la cosa y en la que el objeto se sustrae en el momento justo en que parecía dejarse aprehender. Nada de esto ocurre con los personajes lectores de Puig. Las películas, las canciones, no guardan nada dentro de sí, no hay ningún ritual que construir a su alrededor ni un saber atesorado que exhumar. El saber, en todo caso, es de orden práctico, un *saber hacer* a partir de ellas.

La artista plástica protagonista de la tercera novela de Puig, *The Buenos Aires Affair*, Gladys Hebe D'Onofrio, trabaja sin un planteo teórico previo y hace de esa práctica una obra. Hace *performance*. Recoge piedras, porquerías y basura de la playa junto a la que vive y habla con ellas:

Volví a casa y empecé a hablar –en voz muy baja para no despertar a mamá– con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar esas voces. La obra de arte era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Esa era la obra (Puig, 1973, p. 126).

No hay concepto, solo relato asombrado de la experiencia. Esta es otra de las tantas *mise en abyme* que pueblan la literatura de Puig. Pero no solo es el método compositivo de las novelas lo que está condensado en esta escena²⁶, sino también la relación de los lectores con el texto: la relación de Gladys con esos desechos es la misma relación del lector con el texto. Gladys habla *con* la basura tal como Toto habla *con* las películas. Es

²⁶ Por ahora, digamos que Gladys hace *pop art*. Puig, en una entrevista que le realizó Jorgelina Corbata, afirma: “yo comparto totalmente el concepto de arte de Gladys” (2009, p. 244). Roxana Páez (1995), en la escena que citamos antes donde Pancho aclara que “en una construcción no se desperdicia nada”, ve un señalamiento de la elección de una estética *pop* de Puig. Veremos, luego, que hará falta algo más que llamar *pop* a la escritura de Puig para entender el alcance de sus poderes.

decir, *a través* de las películas o *gracias* a ellas. Son el instrumento de un hablar. No hay saber sobre el texto: si hay un saber, es un saber sobre sí, una introspección y, también, un *saber decir*, una retórica. Gladys hace de esa experiencia un espectáculo, una *performance*. Toto escribirá un cuento.

Nos preguntábamos al comienzo del capítulo si estos personajes fascinados por la estética del melodrama hollywoodense y la “truculencia” de los tangos y boleros podían ser Emma Bovary, aquella mujer fascinada también por la lectura que acabaría tomando arsénico para quitarse la vida. La reincidencia del término “bovarismo” en la crítica puiguiana se debe a que, efectivamente, en algo se parecen: estas lecturas estrechan dimensiones heterogéneas como lo son la de la vida y la de la ficción, tienden puentes o pasadizos entre una y otra. El detenimiento detallado en esos pasajes extraños que son las ficcionalizaciones de la lectura (extraños porque el tejido del texto se anuda allí y al toparnos con ellos nos encienden una alarma, nos predisponen a la perplejidad: algo pasa aquí, vale la pena detenerse) nos obliga a marcar la diferencia. Son iguales pero distintas. Mientras que para describir la lectura de Emma Bovary podríamos recurrir a una fórmula algo simple como “iba de la lectura a la vida”, para los personajes de Puig el recurso a la fórmula se nos escapa. La lectura es, para ellos, una dialéctica irresoluble, una multiplicación infinita de pasajes donde lectura, vida y escritura giran espiraladas y se mezclan, se retroalimentan, se dan origen cada vez, una y otra vez, a sí mismas. Antes que a Emma Bovary, se diría que estos personajes se parecen al narrador de *En busca del tiempo perdido*, al que el encuentro fortuito con la *madeleine* le permite que “conquiste una imagen de sí mismo [y] se adueñe de su propia experiencia” (Benjamin, 2001, p. 9).

Segunda entrega
Política de la lectura, política cultural

*I'd like to be a gallery,
put you all inside my show.*

“Andy Warhol”, David Bowie

En esta confusión entre arte y vida que, como Emma Bovary pero de manera diferente, los personajes lectores de Manuel Puig operan, ¿no están, también ellos, inyectando en la literatura el riesgo de su disolución? ¿No cometen, con otro *modus operandi*, también ellos un crimen? Y si es así, ¿cuál es el castigo que les depara? En fin, ¿qué le sucede a la literatura después de Puig? Para el Barthes de *El grado cero de la escritura*, la *escritura* es ese espacio donde la literatura se significa a sí misma de determinado modo y expone en ese pensarse el lugar de su relación con el mundo. La tarea consiste, entonces, en reconocer cuál es la escritura puiguiana, es decir, cómo se piensa esa literatura y cuáles son las consecuencias de ese pensar.

Michel de Certeau afirmaba que los consumidores (ya sabemos por qué no compartimos el uso del término) “lejos de ser pasivos receptores de objetos culturales, desarrollan una producción secundaria, encubierta, que es un verdadero arte de reciclar con materiales que no le son propios” (Zubieta, 2000, p. 80). La lectura puede ser – desde esta perspectiva– otra cosa que interpretación; puede ser creación, *poiesis*. Hay una *poiética del uso* en la lectura ficcionalizada en las novelas de Puig. Esto es, con palabras de otra disciplina –las de la sociología de la cultura o, más bien, de una de sus ramificaciones, la sociología de la lectura²⁷–, lo que hemos intentado describir en el capítulo previo acerca del modo en que leen los personajes de Puig: leen *usando* los textos, *reciclandolos*, tal como recicla Gladys la basura de la playa para hacer sus *performance* en *The Buenos Aires Affair*. En *La dorada garra de la lectura*, Susana Zanetti afirma que a través de las ficcionalizaciones de la lectura “se hacen visibles cuestiones de colocación del escritor, de sus modelos, de sus disputas estéticas e ideológicas” (2010, p. 14). Al ficcionalizar y dar entidad a estos modos alternativos de

²⁷ En la nota número 15 dejábamos establecido por qué no nos valíamos de los estudios desarrollados por esta disciplina. Miguel Dalmaroni nos aporta otro motivo que ayuda a comprender la infructuosidad que encontramos en ellos para nuestro trabajo. En ellos, dice,

la lectura *stricto sensu*, esto es, todos los aspectos no empíricamente observables del acto de leer –la *experiencia* de la lectura, en fin– apenas si resultan esporádicamente rosados. Si como admite Darnton antes de adentrarse en las lecturas de un burgués provinciano de fines del siglo XVIII, ‘la lectura continúa siendo un misterio’ (1994, p. 216), el propósito de estas ‘historias de la lectura’ no parece ser explorar ese misterio. (Dalmaroni, 2015, pp. 55-56)

la lectura, Puig interviene en una discusión que excede la dimensión de lo exclusivamente literario: la discusión acerca del valor de lo que se lee –la cultura de masas– y del sentido y el valor de los modos de lectura de esos sujetos que leen. ¿Qué es leer?, ¿quién lee?, ¿qué puede ser leído?, ¿qué se hace con (y qué hace) lo leído?, ¿qué valor tiene un texto?, ¿qué es una lectura legítima? Este sería, en última instancia, el sentido político de la ficcionalización de la lectura. Tal como lo definió Miguel Dalmaroni (2015), “toda escritura (se la rotule o no como literatura) manifiesta –de algún modo entre muchos modos posibles– una *teoría*, y una política o, mejor, una ética, de la lectura.” (p. 60). Las ficcionalizaciones de la lectura son los momentos privilegiados para dilucidar cuál es esa política de la lectura que una escritura manifiesta y cuál es la política cultural²⁸ que se desprende de ella.

Al incluir con vehemencia los textos despreciados de la Cultura e indagar en el misterio de la experiencia de su lectura, Puig interviene, inevitablemente (es decir, los textos intervienen más allá de la intencionalidad del autor), en la discusión cultural acerca de lo que Andrea Huyssen ha llamado *la gran división*. La cultura en la modernidad, sostiene Huyssen, está signada por la parcelación conflictiva entre el arte elevado y la cultura de masas y por las posiciones divergentes que este enfrentamiento suscita. La *gran división* se sustenta en la creencia de que existe una cultura de calidad, que recogería las tradiciones del idealismo romántico y del realismo ilustrado y, por debajo, una subcultura comercial de nulo valor estético ligada a la cotidianeidad y el entretenimiento. Mientras que el modernismo “se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva” (2006, p. 5); las vanguardias, en cambio, buscaron una relación alternativa que desestabilizara la hostilidad suscitada por esta oposición entre niveles alto/bajo de la cultura.

Conviene en este punto detenernos un momento para eliminar en algo la vaguedad con que venimos utilizando ciertos conceptos. Hemos hablado indistintamente de cultura popular, cultura de masas, baja cultura o de productos de la industria cultural –en oposición a cultura letrada, cultura de élite, cultura elevada o alta cultura– para referirnos a los textos que saturan la literatura de Puig. Pero las palabras no son

²⁸ Lo que aquí denominamos *política cultural*, Ricardo Piglia lo llama “poética”. Es posible, afirma, buscar en los textos literarios la “ficcionalización de las poéticas”, es decir, “el modo en que un escritor ficcionaliza en sus relatos ciertos rasgos del mundo literario en los que es posible leer posiciones de combate respecto de problemas como la crítica, el mercado, otro tipo de tradiciones” (2016, p. 29).

inocentes y conviene, en este capítulo en el que las cuestiones referidas a política cultural son centrales, ser justos con ellas y optar.

Si bien

existe una continuidad entre ciertas estructuras de la narración oral y el tipo de utilización de los géneros y subgéneros en la cultura de masas: una capacidad para ordenar el relato a partir de la combinación de determinado tipo de esquemas fijos (Piglia, 2016, p. 145)²⁹,

la expresión *cultura popular* refiere a una cultura que, estrechamente ligada a la oralidad, está hecha por y para las clases subalternas³⁰; es una expresión que corresponde a una etapa preindustrial o campesina de la sociedad. *Cultura letrada*, que se encontraría en el otro extremo de la oposición, por lo tanto, tampoco es conveniente para referirse a la “alta literatura” ya que supone que la cultura de las clases subalternas permanece ajena al lenguaje escrito: la sola existencia del folletín niega esta opción. *Cultura de masas* junto a *productos de la industria cultural* parecen definir con mejor precisión los textos que habitan las novelas de Puig. Sin embargo, ponemos aquí el mismo reparo que pusieramos antes a la idea de *consumo*: se trata de categorías que surgen de una concepción determinista –apocalíptica– de la cultura y que subestima a los lectores reduciéndolos a impotentes receptáculos de ideología (Adorno es, para Huyssen, el filósofo por excelencia de *la gran división*)³¹. Usaremos, por lo tanto, de aquí en adelante, las expresiones *alta cultura* y *baja cultura*, que tienen la ventaja de poner en evidencia la lógica dualista y jerarquizante que establecen y que, por no imponer una idea de esencia (los términos *alto* y *bajo* solo se definen por su oposición), admiten nombrar las más variadas manifestaciones. (Debería interpretarse una elipsis cada vez que aparezcan; cuando decimos “alta cultura”, decimos, en realidad, “lo que la

²⁹ La cultura de masas “hereda del cuento popular el premio a la virtud y el castigo al vicio” (Páez, 1995, p. 25).

³⁰ Cf. el “Prefacio” a *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg (1999).

³¹ También la idea de “clases subalternas” proviene de la misma tradición. Sin embargo, consideramos que es más feliz dado que junto a la categoría gramsciana de hegemonía permite dar cuenta de las tensiones, intereses y resistencias que se disputan en el entramado social. Para que quede claro: no negamos que la cultura pueda ser un instrumento de opresión por parte de la clase dominante. Seguimos siendo, en este sentido, marxistas. Lo que nos negamos a aceptar es la idea fatalista de que los sujetos están condenados por la lectura a permanecer sujetos al deseo del Amo. No es, sin embargo, por este camino que se librerá el desarrollo de nuestra tesis.

Cultura denomina alta cultura”; y decimos “lo que la Cultura denomina baja cultura” cuando decimos “baja cultura”).

¿En qué consiste, entonces, la intervención de la literatura de Puig en la discusión cultural acerca de la división entre alta cultura y baja cultura? ¿Cómo opera allí su escritura? ¿Cuál es su actitud frente a estos géneros y productos despreciados de la cultura con los cuales sus personajes no cesan de relacionarse? Cuando repasamos las respuestas que se han dado a este interrogante se articula un panorama paralelo al que el término “bovarismo” suscitaba y en el que nos deteníamos en el capítulo anterior, es decir, lo que en términos ficcionales, dentro del texto, discutíamos bajo la pregunta de si era pertinente hablar de bovarismo, hacia afuera –en términos de política cultural– se plantea como la necesidad de establecer cuál es la actitud que esta literatura establece con la baja cultura. Surge, entonces, como opción un concepto que aún no se había presentado: el de *ironía*. La cuestión estriba en determinar si Puig tiene o no una actitud irónica respecto a las películas, canciones y demás géneros que incluye en sus novelas. Y si no la tiene, cuál es entonces la actitud.

La postura que sustenta que los personajes lectores de Puig viven en la alienación a la que los textos los someten es, consecuentemente, partidaria de la idea de que la inclusión de los géneros de la cultura baja constituye un gesto irónico o paródico –en cualquier caso crítico– por parte de Puig. La ironía, según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, consiste en

decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso. (2013, p. 221)³²

La parodia, por su parte, es un procedimiento muy ligado a la ironía. Se produce cuando “la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace

³² Las teorías sobre la ironía, desde los románticos de Jena a Paul de Man, son diversas y complejas. Si nos contentamos con una definición general de diccionario es porque la crítica puiguiana que recurre al concepto de ironía o parodia nunca las utiliza más que para designar una actitud crítica supuesta.

en forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (*íd.*, p. 311). Al incluir –“imitar”– a personajes que gustan de los géneros de la baja cultura, Puig estaría ejerciendo un gesto irónico que deberíamos decodificar como crítico. Llamemos a esta postura la *postura del desprecio* (al fin y al cabo, lo que se está discutiendo es el *precio*, o sea, el valor, de una estética en oposición a otra).

En el fascículo de la historia de la literatura argentina de *Capítulo* dedicado a “La narrativa entre 1960 y 1970”, Amar Sánchez, Stern y Zubieta reconocen que Puig “inaugura dentro de la narrativa argentina, la compleja interrelación abierta entre la literatura y los medios de comunicación o los productos culturales de masas” (1981, p. 660). Las críticas afirman que esta interrelación se configura como una parodia, ese recurso “que supone siempre dos voces y donde la palabra es la arena de lucha de esas dos voces cuya fusión es imposible” (*íd.*, p. 662). Puig, según las autoras, representaría la crítica por parte de la Literatura de los productos subliterarios de consumo a través de la exposición de los mecanismos de dominación y sujeción de la industria cultural sobre esos personajes impregnados por la “ideología canonizada, en parte, por los medios masivos de difusión” (*íd.*, 663). Noemí Ulla –para ofrecer otro ejemplo– marca que, en Puig, “el énfasis de su escritura paródica descansa y se dinamiza” en el discurso de “los medios radiales y cinematográficos (1996, p. 51). *Boquitas pintadas*, afirma, es una novela escrita para ser leída por lectores cultos que sean capaces de “interpretar más allá de la cita la ironía que el autor ejerce al citar (*íd.*, p. 52). Ironía, parodia... Falta todavía un significante más: “la función ideológica de la parodia –afirma Ulla– nos orienta persuasivamente a participar de la *burla*” (*íd.*)³³. El propósito de la inclusión de la baja cultura sería, para la postura del desprecio, burlarse de sus manifestaciones para que el lector, si es un lector modélico –si no lo es, caerá en la trampa y será burlado él también–, lo note y se ría con el gesto. La literatura de Puig no solo estaría sustentada en la oposición alta cultura/baja cultura sino que la enarbolaría como estandarte en la cruzada de la primera contra la segunda, la cruzada del Arte verdadero en contra de sus falsificaciones degradantes. Vale recordar aquí la distinción que señalábamos en el capítulo introductorio: mientras que el Arte verdadero, la Literatura verdadera, se *lee*, las falsificaciones de la industria cultural se *consumen*. La postura del desprecio siempre preferirá hablar de *consumo*.

³³ El destacado es nuestro.

En respuesta a esta línea crítica, hegemónica durante cierta época pero algo anacrónica en el estado actual de los estudios literarios, Ricardo Piglia advierte, en una entrevista realizada para *Página/12*: “Debemos borrar la parodia como lente de lectura (...) Sus novelas [las de Puig] no fueron paródicas. Se leía como parodia aquello que manejaba posiciones desacreditadas” (Frieria, 2013). Dos cuestiones se abren a partir de este comentario. La primera: que antes que ser características intrínsecas del texto reconocibles a partir de un contexto –como señalaban Marchese y Forradellas en su *Diccionario*–, la parodia y la ironía son más bien modos de lectura, son una lente, un filtro, un agregado que el lector puede decidir poner a operar en la lectura. No es el contexto –que puede ser, en ocasiones, el “homicida de la lectura” (Dalmaroni, 2013)– el que determina si hay parodia, no hay marcas textuales que permitan inferir una ironía y lo único que esa lectura revela es la ideología del crítico. La segunda cuestión y la más importante aquí: se abre otro modo de responder al interrogante de cómo resuelve Puig el antagonismo entre lo bajo y lo alto: no hay un desprecio por lo bajo en su literatura sino que hay un auténtico *gusto*³⁴. (Cabría recordar aquí el relato de Toto para el concurso escolar en *La traición de Rita Hayworth*, “La película que más me gustó”. El título de la composición establece ya una relación entre la escritura y el gusto: la manifestación de las preferencias estéticas no puede desenlazarse de la creación misma. En el origen de la escritura está el gusto: escribo porque algo me ha fascinado. No solo eso: escribo a partir de lo que me ha fascinado).

Entre los críticos que rechazan la idea del desprecio y se disponen a la curiosidad por lo que sucede en esta manifestación de un gusto aparecen, entre los más destacados, además del de Piglia, los nombres de Alberto Giordano, Alan Pauls, Roxana Páez y Graciela Speranza. Esta segunda línea de la crítica recurrirá a veces, con mayor o menor aserto, a categorías como las de *kitsch*, *pop* o *camp* para intentar explicar el fenómeno Puig. El *pop* es, para Andrea Huyssen, el movimiento más relevante dentro de la segunda ola de las vanguardias, es decir, las *neovanguardias* que aparecieron en los años sesenta y a las que también identifica con el nombre de *posmodernismo*³⁵.

³⁴ Algo que el propio Puig declaraba abiertamente: “Yo no tengo una intención paródica (...) Parodia significa burla, y yo no me burlo de mis personajes, comparto con ellos una cantidad de cuestiones, su lenguaje, sus gustos.” Puig, entrevistado por Corbatta (2006, p. 242).

³⁵ Lejos de coincidir con la tesis de Peter Bürger de que las neovanguardias, luego del fracaso de las vanguardias históricas, se vuelven su contrario, es decir, un movimiento conservador y acomodaticio (Bürger, 2010, pp. 24 y 77), Huyssen entiende que las vanguardias históricas solo operaron efectivamente en Europa, donde existía una tradición del “arte elevado” consolidada que jugaba “un rol central en la legitimación del dominio social y político burgués” (2006, p. 289), y que no podría haber existido

Graciela Speranza ha dado, desde esta perspectiva, el análisis más detenido de Manuel Puig como artista *pop* en su libro *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, cuya tesis central es que “el arte de Puig [es] una realización literaria de las operaciones plásticas del pop art” (2000, p. 84). El cine, las revistas femeninas, las novelas de género, los melodramas, las canciones, en fin, todo el “repertorio mediático” (*íd.*, p. 60) que aparece evocado y citado en la literatura de Puig –afirma Speranza– hace las veces de las sopas Campbell en la pintura de Andy Warhol o de los *comics* en la de Roy Lichtenstein. *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* (pero también *El beso de la mujer araña* con el cine y *Pubis angelical* con el imaginario de la ciencia ficción) como las versiones literarias del *Marilyn Diptych* o de *Masterpiece*. La crítica afirma que la impersonalidad, es decir, “la utilización de técnicas que tienden a ‘borrar’ la marca personal del autor” (*íd.*, p. 111), es el rasgo esencial de las estéticas *pop* y que en las novelas de Puig se manifestaría “en términos lingüísticos” a través de tres procedimientos: “la reconstrucción de voces anónimas” (*íd.*); la utilización del “relato indirecto (...): pseudo informes de casos clínicos, entrevistas imaginarias, fragmentos de noticias ‘leídas’ en un periódico, autopsias, informes carcelarios, notas al pie que reproducen discursos de divulgación científica” (*íd.*, pp. 112-113); y, por último, la inclusión de las voces de personas reales a través de la técnica del registro de la voz. Recordemos que desde su cuarta novela Puig experimentó con la inclusión de testimonios a partir de entrevistas: en *El beso de la mujer araña* y *Maldición eterna a*

vanguardia en los Estados Unidos a principios del siglo XX ya que allí “el ‘arte elevado’ pugnaba todavía por ganar una legitimidad más amplia y ser tomado seriamente por el público.” (*íd.*) El posmodernismo norteamericano, concluye, debe considerarse como una continuidad con similitudes y diferencias de la vanguardia europea. Para plantear esto, Huyssen parte de una de las tesis del mismo Bürger, que afirmaba que la vanguardia es el “estado de autocritica” alcanzado por el arte luego del desarrollo de su autonomía como subsistema dentro de la sociedad burguesa. Así, podría haber vanguardia si, y solo si, un arte autónomo se encontrara ya consolidado. Las conclusiones opuestas, sin embargo, a las que arriban ambos autores se deben a que, mientras que Bürger plantea una historicidad absoluta del arte que impediría que existiera la vanguardia después de la vanguardia, Huyssen logra salirse de ese eurocentrismo del que adolece Bürger y es capaz de territorializar la teoría: la tradición y el desarrollo del arte en Europa no son los mismos que en Estados Unidos –ni, agreguemos nosotros, que en Argentina (Ana Longoni (2006) ha advertido ya cómo la *Teoría de la vanguardia* de Bürger puede funcionar como un corset para aproximarse a la historia de la vanguardia en la Argentina)– por lo que cada lugar supone periodizaciones particulares. Por lo demás, la diferencia entre vanguardia histórica y neovanguardia o posmodernismo, observa Huyssen, estriba en la relación disímil que entablan con la cultura popular masiva debido a la desigual situación de desarrollo de la industria cultural (en ciernes a principios de siglo y en auge en la segunda mitad) con la que se enfrentaron ambas. Podríamos arriesgar, por ahora, que la neovanguardia en la Argentina es Puig. Antes de él, no existió una literatura que atentara formal y temáticamente contra los presupuestos morales y estéticos de *la gran división*. Vimos que, sin embargo, no toda la crítica lo pensó de esta manera y que, al contrario, buena parte de ella transformó a Puig en un paladín de *la gran división*.

quien lea estas páginas fueron notas escritas en tiempo real durante las conversaciones con presos políticos, para la primera³⁶, y con un profesor neoyorquino, para la segunda, que luego incorporó en los textos; en *Sangre de amor correspondido* se valió ya del uso del grabador en el intento por captar la particularidad de la voz de un albañil brasileño con el que luego habría de tener conflictos legales respecto a las regalías de la obra. Puig es, en resumen, para Speranza, *pop* debido a la inclusión en su obra de materiales provenientes de *lo real*, procedimiento que Peter Bürger (2010) denominó como *collage*.

Alberto Giordano, por su parte, considera la posibilidad de hablar de *camp* para definir la literatura de Puig. Se denomina *camp* al gusto deliberado de alguien, que posee la capacidad de demarcar diferencias entre la alta cultura y la cultura baja, por los productos de esta última, a pesar de saberlos poco artísticos o de mal gusto. El *camp* es una sensibilidad artificial (en el sentido de que es conscientemente elaborada) que gusta de lo artificioso y lo exagerado; “la esencia de lo camp es el amor a lo no natural” (Sontag, 1996, p. 355). Cuesta asumir que se pueda describir con estos términos el gusto de Puig por los productos de la baja cultura: por lo visto hasta aquí en los momentos de ficcionalización de la lectura, lejos está su literatura de acentuar el carácter artificioso de estos textos sino que más bien indaga en lo que puedan tener (o provocar) de auténticos. La sensibilidad *camp*, sin embargo, “expresa claramente una toma de posición respecto del conflicto cultura alta/cultura popular: se propone, indirectamente, como una forma de resolución” (Giordano, 2001, p. 92) que apuesta por los productos degradados al lado despreciable de la *gran división* y atenta, de esta manera, contra los valores estatuidos de la Cultura. Es en este sentido que se podría decir que Puig participa de una perspectiva *camp*.

Según Giordano, el *pop* es el horizonte de legitimación de las posibilidades del arte de reciclar estéticamente los materiales culturales despreciados por la alta cultura. El *kitsch*³⁷ y el *camp* son, desde esta perspectiva, dos estéticas que establecen relaciones

³⁶ Dice Puig en una entrevista realizada por Ronald Christ (1979):

I'd met with prisoners in Argentina (...) It was very easy in June of '73, because when the Peronists came into power again the president was Campora, and he freed all political prisoners. I asked a lawyer friend who defended political prisoners to help me meet some of them. Two months later the political equilibrium tilted to the right and I decided to leave the country.

³⁷ El *kitsch*, sin embargo, constituye un caso aparte en todo sentido; no solo porque preexista cronológicamente a las sensibilidades y las políticas del *pop* y el *camp*, sino también debido a que no se trata de una estética consciente que un artista pueda asumir como identitaria sino que se constituye más bien un “error” involuntario:

particulares entre la alta cultura y la baja cultura y que se hallan legitimadas por el horizonte que el *pop* establece.

Tanto el *kitsch* como el *pop* o el *camp* guardan cierta potencia (contra)cultural revulsiva debido a que ponen de manifiesto la arbitrariedad de los parámetros que establecen jerarquizaciones en el arte (las pinturas de Warhol, aunque ya apropiadas por el museo, la academia y el mercado, no dejan de indignar al sentido común modernista). Estas estéticas señalan lo artificioso de los valores estatuidos. Vienen a mostrar que el gusto es, después de todo, una elección –voluntaria o involuntaria– del lector. Sin embargo, es una potencia ambigua. En su actitud irreverente estas estéticas perpetúan la paradoja de no dejar de afirmar una distinción binaria aun cuando pretendan, como en el caso del *pop* y el *camp*, impugnarla. El problema de plantear la discusión en estos términos es que suponen ya de antemano esa jerarquización entre dos supuestas formas diferenciales de culturas:

El conflicto que hace posible la formulación de estas preguntas y de sus respuestas, no solo fija una forma opositiva de distribuir los valores estéticos, sino que además, por estar enunciado desde uno de los términos enfrentados, la cultura alta, supone una jerarquía e impone una jerarquización (Giordano, 2001, p. 83).

Para afirmar el valor de los productos despreciados, estas estéticas del reciclaje precisan mantener la creencia de que es posible establecer valores sobre la cultura: lo que impugnan, así, no es la lógica valorativa y jerarquizante estatuida por la *gran división* sino cierta distribución particular de los valores asignados. En su conferencia “Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno” Daniel Link lo dice con desenfado e, incluso, deja ver que el *pop* no está realmente alejado de la idea de ironía: “El arte pop supone un comentario irónico de la cultura que le sirve de contexto, y por eso todavía se corresponde con el lugar de enunciación del ‘alto modernismo’” (2013, p. 1). Es por

El *kitsch* (...) entroniza el arte como un bien superior, como algo sublime, que impregna de sublimidad a quienes entran en contacto con él, pero reduce la potencia de sus efectos al cumplimiento de ciertas funciones prácticas que sirven para hacer más comfortable la vida: la decoración y la ornamentación. (Giordano, 2011, pp. 88-89)

La actitud del *kitsch* consiste en hacer pasar, a causa de la ingenuidad o el desconocimiento de los valores estatuidos, productos de la baja cultura por Arte Verdadero. Con su pretensión de elevación cultural, quiere, sin lograrlo, posicionarse en la cima de la escala del buen gusto.

esta razón que Speranza, que por momentos parece acercarse a reconocer la negación de las jerarquías culturales que hay en Puig, llega a realizar formulaciones que demuestran cómo los términos en los que el *pop* plantea su política, y que ella retoma, obstruyen la posibilidad de afirmar la diferencia de la política cultural de Puig. La literatura de Puig –dice Speranza– otorga “usos estéticos” a la cultura masiva, que originariamente forma parte del “entorno cotidiano” (2000, p. 14). ¿Qué presupuestos se juegan en esta formulación? Por una parte, que, mientras que la literatura posee una estética, la cultura masiva permanece en una condición preestética o aestética –¿diremos industrial?– y, por otra parte, que el arte necesariamente es algo alejado de lo cotidiano. En otro momento de su libro, Speranza observa: “la forma baja, estereotipada, popular, se ‘eleva’ a la categoría de arte” (*id.*, p. 96). Las comillas, que son de la autora, demuestran la vacilación tensa que se da entre una crítica sensible a los poderes de la literatura de Puig y el sostenimiento de una moral estética inconveniente.

No otra cosa que lo que sucede con el *pop*, el *camp* y el *kitsch* es lo que ocurre con la idea de *neovanguardia* planteada por Huyssen. El gesto de la neovanguardia tiene lugar solo allí donde la existencia del enfrentamiento entre las culturas baja y alta se afirma. La paradoja otra vez: lo negado se afirma en la negación y persiste bajo su signo inverso. No podemos, sin embargo, desconocer trabajos como el de Speranza o el de Roxana Páez, quien también reconoce la impronta *pop* de las novelas de Puig, que junto a las ideas de Huyssen nos han servido para aproximarnos al fenómeno de esta literatura. Efectivamente, Puig escribe desde el *pop* y desde una perspectiva *camp*. Pero para comprender el alcance de su literatura hay que seguirlo un paso más, un paso que tiene como consecuencia la negación no ya de las jerarquizaciones estatuidas por la Cultura sino de la posibilidad misma de establecer jerarquizaciones. Lo que ocurre es que Puig no solo ataca a la distribución de los valores estéticos –primer paso que el *pop* da por él– sino también a la lógica misma que permite asignarlos, al sustento teórico y discursivo de *la gran división*.

Quizá convenga recurrir aquí a la idea de *máquina* de Giorgio Agamben y pensar la *gran división* como máquina cultural (Agamben no usa esta expresión; sí habla, por ejemplo, de *máquina antropológica*). La *máquina cultural* sería un dispositivo destinado a crear imágenes, definiciones y saberes acerca de la cultura, y que en el mismo movimiento en que la postulan como su centro, impiden la posibilidad de su acceso. La máquina cultural funciona como un dispositivo destinado a “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos” (Agamben,

2011, p. 257) de la cultura, es decir, de la potencia de producción y de uso de la cultura por parte de los sujetos, dando imágenes de ella pero dejando, lejano, su núcleo en una incógnita. Según el análisis que Germán O. Prósperi (2015) realiza de la máquina agambeniana, esta se estructura como una elipsis cuyo centro se encuentra circundado por dos polos en tensión. Las diversas articulaciones de estos polos ofrecen distintas imágenes de su centro pero las paredes inquebrantables que lo custodian permanecen en pie siempre que la máquina funcione. La bipolaridad de la máquina cultural estaría dada por los polos de *la gran división*: el polo de la alta cultura y el polo de la baja cultura. Resulta sencillo comprender ahora que no se trata de oponer un polo a otro o de invertir la importancia o el peso que cada uno posee, pues esto solo da como resultado una configuración diferencial que deja intacto el funcionamiento de la máquina: las políticas del modernismo, que defiende la alta cultura como la verdadera cultura, y del pop, que realiza el movimiento opuesto, operan dentro de los límites que el mecanismo de la máquina dispone. El problema consiste, en cambio, en cómo desactivar ese mecanismo, cómo detener la máquina, para dejar a su centro desnudo y “liberar aquello que ha sido apropiado y separado por los dispositivos para situarlo en el uso común” (Agamben, 2011, p. 260). El paso que da Puig, el borramiento de lo que nos permite hablar de *pop* y neovanguardia (Puig ha traído esas categorías a la literatura argentina y las ha dejado, a un mismo tiempo, obsoletas), la actitud que desactiva la máquina, podríamos denominarla como de *despreocupación*. Corriendo el foco, despreocupándose, de la obra de arte como objeto –cosa que el pop, lejos de impugnar, exagera– a la lectura como acto, la lógica jerarquizante se desmorona.

La concepción de la lectura como acto es el centro de la política de la lectura de Puig, el planteo no explícito de una teoría de la obra de arte: la idea de que *la obra es la lectura*. Otra vez resuena la voz de Blanchot, inesperada confluencia a la que nos lleva el derrotero del trabajo. Puig puede ser, también, blanchotiano:

el libro que se origina en el arte no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca, solo alcanza su presencia de obra en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera, que cada vez es la única. De allí la extra libertad que la lectura –literaria– ejemplifica. (Blanchot, 2002, p. 174)

Antes de ser leído, el libro (Blanchot se refiere al libro, pero, ya que los personajes de Puig son misceláneos en sus gustos, pensemos en esta ocasión “libro” como la materialidad del soporte cualquiera sea su naturaleza) “está allí; pero la obra aún está oculta, tal vez radicalmente ausente” (*íd.*). No hay obra sin lectura. La obra es aquello que la experiencia de la lectura hace acontecer; no posee, antes del momento de la lectura, otro ser que no sea una *posibilidad de ser*. Escribe Barthes: “el objeto que uno lee se fundamenta tan solo en la intención de leer: simplemente es algo *para leer*, un *legendum*, que proviene de una fenomenología y no de una semiología” (2009, p. 47).

La lectura despreocupada vendría a cumplir esa función profanatoria que dejaría al desnudo ese resto que los discursos de la máquina resguardaban: es una lectura que, por ignorar el propósito de la máquina y hacer un uso caprichoso del texto, provoca una desactivación. “Una vez profanado, lo que era indisponible y separado (...) es restituido al uso” (Agamben, 2005, p. 102). Se trata de un uso negligente –“una actitud libre y ‘distraída’ (...) frente a las cosas y a su uso, a las formas de la separación y a su sentido” (*íd.*, p. 99)– a partir del cual la máquina se descompone. Leer en estado de despreocupación es esa forma especial de negligencia. En la despreocupación ya no importa hablar de baja cultura o de alta cultura desde que lo que la política puigiana de la lectura plantea es que no hay valoraciones estéticas intrínsecas a la obra, que no hay, de hecho, obra antes de la lectura, y que el acontecimiento artístico es aquella experiencia efímera que sucede cada vez por única vez entre un lector y un texto. Lo que llamamos despreocupación, Alan Pauls lo denomina como *lo neutro*:

[*Lo neutro*] es la condición de posibilidad de una práctica literaria que habla en el vaivén entre discursos, escrituras, géneros, no para conciliarlos sino para ponerlos en comunicación, probar sus resistencias y sus vulnerabilidades, conectar sus heterogeneidades (Pauls, 1988, pp. 56-57).

Despreocupándose de los discursos que sostienen –al impugnarla o al reproducirla– la división entre los productos legitimados por la alta cultura y aquellos otros desprestigiados, Puig logra desplegar su política particular. El gesto consiste en inventarse en la neutralidad pero no es, por eso, un gesto inocente o inocuo sino que constituye un movimiento necesario (¿intencional o no intencional?, no es lo que importa) para irrumpir en una discusión amplia acerca del lugar del arte en la vida y la posibilidad de emitir juicios sobre ello. Es una preocupada despreocupación o, en

términos de Agamben (2005), una cuidada negligencia, que consiste en un corrimiento, un desplazamiento. Allí donde la máquina cultural se empeña en instituir discursos normativos y normalizadores destinados a definir qué se entiende por cultura, en establecer compartimentos estancos para domar la anarquía inevitable de la productividad, la escritura puigiana prefiere ocuparse de ese otro momento pequeño, volátil, incluso secreto en el que algo sucede entre un sujeto que lee y un texto. Ese algo, dice, es, en realidad, lo único que hay, y sigue la lógica del acontecimiento: con su aparición indeterminada y fulgurante revela el núcleo vacío de la máquina cultural. Una vez neutralizados aquellos discursos, la lectura se nos puede aparecer como “acto, acontecimiento y experiencia” (Dalmaroni, 2015); o, invirtiendo el orden, ficcionalizando la lectura en su acontecer como experiencia, aquellos discursos y la posibilidad de su existencia son neutralizados. La lectura en las novelas de Puig es, así, una experiencia parainstitucional. No entiende de jerarquizaciones, divisiones o valores culturales, todas ellas conceptualizaciones que comienzan a tener lugar, reduciéndola, solo luego de que la experiencia ha acontecido.

Hay un olvido sintomático: la crítica no lo dice (nosotros mismos no hemos atendido a esos pasajes por ser menores con respecto a los que elegimos) pero no son solo los nombres propios de la baja cultura –Rita Hayworth, Marlene Dietrich, Alfredo Le Pera, Agustín Lara y un larguísimo etcétera– los que aparecen o resuenan en las novelas de Puig, sino que también se dan cita nombres como los de Dostoievski, Chejov³⁸, Victor Hugo, Isaacs, Pascal, Brahms, Schopenhauer, Nietzsche o Marx. Cierto es que algunos de estos nombres suelen aparecer ligados, en boca de Héctor, el

³⁸ Toto le narra –a su modo– un cuento de Chejov a Herminia, su vecina pianista, la más “intelectual” de las mujeres que aparecen en *La traición de Rita Hayworth*. Luego de transcribir ese relato en su diario, Herminia, que cree que el arte es cosa seria, que la escritura debe ser edificante y que la lectura es algo solemne, no es capaz de entender la lectura loca de Toto y concluye: “¿Qué necesidad hay de mentir de modo semejante?” (Puig, 2011, p. 277). El personaje de Herminia es clave por su valor alegórico. Su enfermedad –sufre de asma– y su falta de relación carnal con algún hombre –es una “solterona”– la colocan en un plano etéreo, elevado. Es, se podría decir, una artista maldita y encarna los modos anquilosados de pensar el arte. Herminia sufre en su interior, angustiosamente, el conflicto de *la gran división*. Defiende una moral elitista de la cultura con la furia de quien sufre un complejo de inferioridad mientras simula culpa por no ser como “cualquiera de las amas de casa de Vallejos” (*id.*, 275). Esa culpa no es otra cosa que un miedo, una negación. Herminia sabe que, pese al estrato cultural en el que se maneja, no es, al fin y al cabo, distinta a ninguna de ellas, y que si deja de recibir a sus alumnos de piano se muere de hambre. Ella es lo que en términos políticos llamaríamos una desclasada. Sin embargo, es sensible al misterio de Toto, a la fuerza desestabilizadora de su relación con el arte: casi todo su diario le está dedicado y no cesa de citar sus ocurrencias.

primo de Toto, a la pretenciosidad y el esnobismo (“leer y releer las guías telefónicas de Dostoievski de la Ñata ¿de qué las va?” (Puig, 2011, p. 159)) o a la locura (“si el viejo se entaró de tanto leer a Schopenhauer y el del Superhombre, a ella le va a pasar peor que se está liquidando la Biblioteca Municipal” (*íd.*, p. 172)), pero no es menos cierto que también Toto –que, ya vimos, lee todo tipo de textos– es considerado un loco o un idiota por su afición a la lectura (poco a poco, a lo largo de la novela, se va viendo que a medida que crece Toto suma, al cine, la pasión por los libros) y que cualquiera que lea –lea como lea y lea lo que lea– es considerado por los otros un bicho raro y ocupa una posición de subalternidad: las que leen son las mujeres, los comunistas (el profesor de Química que insta a Héctor a que lea a Marx), los *freaks* como Toto. Para el hombre hecho y derecho, el macho que encarna la figura de Héctor, toda ensoñación –aunque él sueñe vivir el sueño de la estrella de fútbol–, toda lectura –aunque él mismo lea libros y boleros– es ilegítima. No hay, por lo tanto, niveles de legitimidad de las lecturas porque todas están igualadas en su ilegitimidad: lo cual acaba siendo lo mismo que afirmar, como lo hace Zanetti, que “no hay [en Puig] lecturas ilegítimas” (2006, p. 236). En la idiosincrasia de Coronel Vallejos la lectura es una práctica marginal y en el detalle de esa marginalidad opera el gesto de la despreocupación.

En “Manuel Puig y la narración infinita” –un ensayo publicado en el tomo once, dirigido por Elsa Drucaroff, de la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik– José Amícola señala a Pamela Bacarisse como la crítica que “se esmeró en buscar las fuentes de los textos de Puig para demostrar en qué medida había allí tanta presencia del arte bajo como de la alta cultura” (2000, p. 309). Sin embargo, Bacarisse cae en la misma trampa que caen quienes intentan leer a Puig desde las estéticas del reciclaje: no pone en cuestión, en su escritura crítica, la máquina cultural de la *gran división* y deja, por lo tanto, intacto su funcionamiento. El error, según Amícola, consiste en “no percibir cómo la obra de Puig venía a señalar qué había de melodramático en el arte considerado alto y qué había de profundo en el arte despreciado” (*íd.*, p. 310). La sutil diferencia³⁹ –pero abismal en sus consecuencias– de la política cultural de Puig se escapa entre los dedos de quien no acompañe el gesto de su escritura con las categorías y los valores con los que lo lee.

Cierto es que, como señala Roxana Páez, hay una “sutil estratificación” con respecto a los textos leídos por los personajes “análoga a la que hace [Puig] con

³⁹ Tomamos el sintagma del título del ensayo de María Alejandra Minelli (1995): *Manuel Puig, por una sutil diferencia*.

respecto a los objetos que rodean a los personajes y (...) a las comidas”; en otras palabras, “hay personajes que quedan del lado del tango truculento y criollo y otros del tango a la Broadway y el bolero” (1995, p. 33). Sin embargo, esta estratificación corresponde al orden de la economía de lo posible, del reparto de las oportunidades económicas, laborales, intelectuales pero también culturales con el que Puig realiza la representación (en esto sí con afanes realistas, debido a la dimensión denunciante de su literatura) de la sociedad de Coronel Vallejos. Acercándonos al acto de la lectura esa diferencia se borra. Visibilizados en su mera contingencia, en su simple posibilidad (los textos son la posibilidad de una lectura), los textos de la cultura y las prácticas de la lectura no admiten regularizaciones exógenas y se revelan indiferenciados en su contingencia.

El modo de ficcionalización de la lectura de la literatura de Puig exhibe a los textos en una condición de democracia absoluta: cualquier texto puede ser leído por cualquier lector de la manera en que quiera leerlo; no hay modos legítimos y modos despreciables de leer, materiales literarios y materiales subliterarios para construir un relato, como no hay, tampoco, “lectores” y “consumidores”. Los personajes lectores de Puig son ese “acto anónimo, anómico e irresponsable que llamamos ‘lector común’” (Dalmaroni, 2014) y expresan el “democratismo extremo” (*id.*) de esa figura que caracterizó Virginia Woolf en su célebre ensayo. En este punto coincidimos sin coincidir con la apreciación de Beatriz Sarlo acerca de que Puig no posee un posicionamiento moral crítico con respecto al cine, el radioteatro o los clichés de la industria cultural y que, por esta razón, su literatura se confunde con ellos. Coincidimos en la afirmación. Efectivamente, “es difícil descubrir en sus textos el brillo traicionero de la ironía, la intención polémica de la parodia” (Sarlo, 2007, p. 323). Pero no coincidimos en las razones que le atribuye (para Sarlo, Puig habría dejado de creer que la literatura tuviera algo que decir), en el lugar desde el que se la dice ni en el impulso que la motiva: si hay una indiferenciación entre los productos de la baja cultura y la literatura de Puig, no es porque él haga literatura al modo en que se hace, por ejemplo, una película de Hollywood o a la manera en que se fabrica una lata de sopa sino porque la política de la despreocupación, en la concepción de que la obra solo es algo que adquiere entidad en la experiencia de la lectura, anula las clasificaciones jerárquicas, quita importancia a la materialidad del soporte y, entonces sí, logra que la literatura se

confunda con otras textualidades en ese vaivén de heterogeneidades democráticamente igualadas.

(La crítica a las jerarquizaciones en la cultura se inscribe dentro de un programa más amplio de la literatura de Puig que es la crítica a toda forma de autoritarismo y opresión, desde la ejercida desde el Estado hasta la que se da lugar en la microscopía de la vida privada y las relaciones íntimas. En las novelas de las que nos ocupamos, la crítica al machismo y a la opresión de una sociedad conservadora como la del pueblo de Coronel Vallejos atraviesa todas las peripecias de la historia y la conformación de las subjetividades de los personajes. En la tercera novela, *The Buenos Aires Affair*, el verdadero protagonista, afirma Roxana Páez, “es el autoritarismo como perversión (...) Sadismo, fascismo, machismo pasan a ser en la tela de la narración una y la misma cosa”⁴⁰ (1995, p. 58). En *El beso de la mujer araña* –la novela en la que nos detendremos en el siguiente capítulo– y también en *Pubis angelical* son los discursos acerca de los géneros y las identidades sexuales los que se ven deconstruidos por la máquina narrativa de Puig. Mientras que en la primera el foco está puesto en la homosexualidad, en la segunda, cuya publicación le sigue cronológicamente, es la situación de la mujer en la sociedad patriarcal la que pasa a primer plano:

Pubis angelical –escribe José Amícola– sigue la línea de preocupación feminista del autor, combinando la temática de un debate sobre lo femenino y los masculino con la discusión implícita de una poética que se cuestione la jerarquización que la sociedad impone en los géneros, no solo los sexuales sino también los literarios. (2000, p. 304)

Por último, en casi todas las novelas pero sobre todo en *Sangre de amor correspondido* aparece también, como motivo de la trama, la opresión económica que sufre el pobre y

⁴⁰ No podemos dejar de citar el análisis de un pasaje de ficcionalización de la lectura en *The Buenos Aires Affair* que realiza Roxana Páez a continuación de la frase transcrita arriba. Se trata de un episodio de la infancia de Gladys, la protagonista. En un acto escolar, acompañada por su madre, deben declamar a dos voces una poesía patriótica acerca de una dama patricia que borda la primera bandera argentina. Sin embargo, en medio del número, cuando mira las manos de su madre y se pregunta mentalmente si sería capaz de tejer con esas “uñas como un ave de rapiña”, Gladys olvida la letra. Escribe Páez:

Las mujeres no son inocentes en ese clima. Desde la infancia, las tintas vienen cargadas en los emblemas del Gran Sentido, Patria. La infancia de Gladys tiene el agregado de una madre declamadora, que la obliga al lucimiento en los actos escolares (...) En la madre y la Madre Patria, se deja escuchar el deseo de comer a los hijos. Una de las sutiles madres predadoras de Puig realza sus rasgos convertida en agente de la educación patriótica. (1995, pp. 59-60)

la condición marginal en la que esta lo coloca. No se puede reducir la literatura de Puig a estos tópicos pero tampoco olvidar que ocupan un lugar importante en ella y demarcan el universo ideológico en el que debe ser leída, a tal punto que *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* pueden ser consideradas novelas de tesis).

Al igual que Emma Bovary, los personajes de Puig han cometido un crimen: también la lectura de estos personajes pone en jaque la esencia de la literatura llevándola a confundirse y perderse en la totalidad de los discursos sociales. También esta lectura es una lectura que desprecia al texto y lo *traiciona* al mezclarlo con la vida. Quizá, incluso, el crimen sea múltiple. No solo han leído en contra de la literatura sino también en contra de la idea misma de arte, de obra y de Cultura. Puig devendrá cómplice. Puig, en definitiva, no es Flaubert⁴¹. No emitirá ningún juicio moral sobre estos cándidos criminales que son sus personajes lectores. Antes se entregará, despreocupado, al misterio de sus experiencias. Su *escritura* –su “modo de pensar la Literatura”, “la reflexión (...) sobre el uso social de su forma y la elección que asume” (Barthes, 2011, pp. 20-21) para situar su lenguaje– lleva a esas categorías al borde de su disolución, a un desplazamiento tal que las transforma en ajenas a sí mismas. Muestra lo que tienen de gratuitas en el momento de la verdad, cuando un lector toma (es una forma de decir) el texto entre sus manos. *Obra* pasará de designar un objeto en su materialidad museificada a nombrar el efímero instante en el que un texto y un sujeto devienen otros por afecto mutuo. La *Cultura* perderá su mayúscula y pasará de ser un sistema de asignación de podios en la escala de los valores estéticos a designar el *continuum* de las obras democratizadas –es decir, igualadas– en la imposibilidad de percibir juicios debido a su contingencia esencial. Estos son, al menos, sus gestos. La elección de una *escritura* no es una cuestión de eficacia (la Cultura sobrevive a los más violentos embates, a veces, inmutable, otras, incluso, fortalecida) sino de conciencia. Es decir, si hay un crimen, es un crimen conjetural⁴².

La crítica hallará el modo de resistir a esta fuerza criminal y manifestará, abonada quizá por afirmaciones del propio Puig en las entrevistas⁴³, una persistencia no

⁴¹ Las comparaciones entre Puig y Flaubert, como se ha visto, no han sido escasas. La más detenida se encuentra en Graciela Speranza (2000, pp. 17-23), “Anatomía de un desconcierto”.

⁴² “La libertad de decirlo todo [que posee la literatura] es un arma política muy poderosa, pero una que puede dejarse neutralizar inmediatamente como ficción” (Derrida, 2017, p. 142).

⁴³ “No ha habido, creo, influencias literarias muy grandes en mi vida. Ese espacio está ocupado por las influencias cinematográficas.” (Puig en Corbatta, 2009, p. 241)

menor en marcar el origen foráneo de Puig con respecto a la literatura, de señalar la total extranjería de *su* literatura con respecto a *la* literatura. Por no hacer una crítica de la cultura baja y diluirse en ella, Puig se habría colocado, para Sarlo, “fuera de la literatura” (2007, p. 323) y, para Speranza, escribía *después del fin de la literatura*. Puig, ese escritor que se convierte en escritor por casualidad. No hay escrito mínimamente extenso acerca de Puig que no narre, en algún momento (siempre más temprano que tarde), la anécdota de la génesis de la escritura de *La traición de Rita Hayworth*, que comienza como guion de cine y acaba como novela. Podríamos decir, por error. Lejos del cálculo, para Puig la literatura sería algo que ocurriría inocentemente. Puig, el escritor *naif*. Puig, el advenedizo. Por venir de afuera, por no poseer tradición dentro de la institución literaria, por inventar(se) su escritura en la nada, la fuerza disruptiva y destructiva de Puig quedaría, de este modo, diluida en la excepcionalidad: hace lo que hace, se concluiría, porque no entiende de literatura”.

Pero ¿hay un crimen? ¿Había, realmente, un crimen en *Madame Bovary* que se repite ahora, de otro modo, en Puig? ¿Cuál esa *esencia* de la literatura contra la que Puig atentaría? ¿Cuál es ese *sí mismo* del cual la política cultural puigiana haría desplazarse a la literatura, si no hay ocasión en que la literatura sea más ella misma que cuando se ve llevada a su disolución? En esa protohistoria de la literatura que trazó en *El grado cero de la escritura*, Barthes expone cómo la literatura surge históricamente como una objetivación del lenguaje problematizado, luego de la ruptura del orden representativo clásico y el estallido de la conciencia burguesa. Esa objetivación del lenguaje vuelto contra sí mismo solo llega a coronarse cuando la literatura asume –según Barthes, con Mallarmé– el gesto de su destrucción. Queremos decir que la literatura jamás fue, desde que existe algo que podamos llamar con ese nombre esquivo, otra cosa que un discurso que se afirma a sí mismo en su propia autoimpugnación. Barthes insiste con esta idea en otros ensayos, como “Literatura literal”, de 1955, donde afirma que “[la literatura] solo puede existir bajo la figura de su propio problema, mortificadora y perseguidora de sí misma”. (2003: 92) La idea, sin embargo, es anterior a él. Se encontraba presente ya en el comienzo de la literatura misma: cuando a la vez que aparece eso que llamamos literatura, es decir, alrededor del comienzo del siglo XIX, aparece, con el primer romanticismo, el de los románticos de Jena, su teoría. Uno de los postulados de este romanticismo teórico, según los sintetizó Alberto Giordano –a quien debemos estas precisiones–, afirma que “el ser de la literatura es un proceso infinito de interrogación y cuestionamiento de sí misma que en su devenir impugna las respuestas que no acogen

su ausencia de especificidad” (2015, p. 48). Este postulado atraviesa subrepticamente todo el pensamiento acerca de lo literario, desde entonces hasta la actualidad, y reaparece una y otra vez bajo distintas formas.

La literatura, señala Derrida, es una institución histórica “con sus convenciones, reglas, etc.” (2017, p. 141) pero, a la vez, tiene el poder de “decirlo todo” (*íd.*) y así “liberarse de las reglas, de desplazarlas, y por consiguiente de instituir, de inventar e incluso de arrojar sospechas sobre la tradicional diferencia entre naturaleza e institución” (*íd.*). Se trata de una institución que posee el poder de poner en cuestión o al menos en suspenso su institucionalidad y que está ligada a la idea moderna de democracia “en el más abierto, y sin duda aún por llegar, sentido de democracia” (*íd.*), como una promesa “siempre infinita” (*íd.*, p. 142). También Rancière reconoce que la literariedad, esa propiedad específica que hace literaria a la literatura, radica en la condición democrática de la letra. Luego de la desaparición del orden representativo en que

el poder de hacer arte con las palabras estaba ligado al poder de una jerarquía de la palabra, de una relación reglada de discurso entre los actos de palabra y las audiencias definidas sobre las que dichos actos habían de producir efectos (2011, p. 28),

la literatura aparece como un nuevo régimen de la palabra donde ya no importa quién escribe y quién lee porque la palabra ya no armoniza con las jerarquías sociales, y donde todas las cosas y todos los temas se ven igualados en la indiferenciación de su disponibilidad para visibilizarse en el tejido de los textos: cualquiera puede escribir y leer acerca de cualquier cosa; en esto consiste la democracia radical de la literatura librada al uso de las personas. “La literariedad democrática –concluye Rancière– es la condición de la especificidad literaria. Pero dicha condición al mismo tiempo amenaza con arruinarla, puesto que implica la ausencia de toda frontera entre el lenguaje del arte y el de la vida cualquiera” (2011, p. 30).

La paradoja que implanta Puig, esa literatura que apuesta a su disolución en el conjunto de los textos, es, pues, “originaria”. Puig lleva al extremo la política democrática de la literatura al ficcionalizar la lectura como acto cada vez único e irrepetible. No es posible nunca pensar la literatura sin pensar el gesto de esa disolución.

Dice Foucault –y cerramos con él la galería de ecos en que resuena aquel postulado romántico–:

[es] característico que la literatura, desde que existe, la literatura desde el siglo XIX, desde que ofreció a la cultura occidental la extraña figura sobre la cual nos interrogamos, se haya asignado siempre una tarea determinada, y que esa tarea haya sido precisamente el asesinato de la literatura (...) Todo acto literario se da y cobra conciencia de sí como una transgresión de la esencia pura e inaccesible que sería la literatura (2015, pp. 78.79).

La literatura es suicida si pensamos en el suicida como aquel que *es* en el acto de *dejar de ser*, sin el cual no el nombre no le cabría (en otras palabras, no existe el suicida sin el suicidio que hace que deje de existir). Hay, entonces, crimen (el suicidio como crimen) y no lo hay. Hay crimen porque efectivamente la política cultural de Puig lleva a postular una disolución de la literatura en la masa indistinta de los textos al exacerbar su condición democrática. Pero, a la vez, no hay crimen porque, en esta negación de sí misma, la literatura se afirma como lo que es: una esencia que tiende a desencializarse, una palabra que hace señas a sí misma nombrándose a la vez que expone la imposibilidad de ese nombrar, un objeto que se afirma en el gesto de su destrucción. Y con el gesto la máquina cultural –tan segura al momento de definir qué es literatura y qué no lo es, qué es arte y qué producto, qué es leer y qué consumir– se detiene y la literatura se muestra en su contingencia radical. Puig podría ser, en este sentido, el más literario de nuestros escritores.

Tercera entrega
El giro didáctico

*Si puedo zafar del mundo real,
seré un militante de la utopía.*

“Youngs”, Loquero

No es difícil imaginar el desconcierto que la publicación de *El beso de la mujer araña* habrá provocado en los lectores de Puig. ¿Una novela política? ¿Una novela sobre el encierro y la tortura? ¿No era Puig aquel escritor de las minucias y las traiciones de la vida pueblerina? ¿No había sido solo un desliz la incursión en la actualidad citadina de *The Buenos Aires Affair*, novela que, después de todo, seguía hablando de amores cruzados, enredos, envidias, celos, frustraciones y crímenes? ¿Lo había ganado, acaso, el clima de época? ¿También Puig hablaría ahora de revolución?⁴⁴ Pronto el lector se habrá sosegado, al menos en parte: Puig había sabido seguir siendo Puig a pesar de haber cambiado los escenarios. Allí estaba el cine, la ausencia de narrador, las voces coloquiales puestas en conversación, el inestable juego con los lugares comunes. Aun así, la novela no dejaría nunca de molestar porque, de hecho, sí, se trataba de un texto abiertamente político y, sí, hablaba de la revolución y abría, de esta manera, una nueva etapa en la novelística puiguiana. Para Alan Pauls, “su resistencia, su desubicación, su carácter esquivo, desconcertante y hasta malogrado, como de injerto que nunca termina de prender” (2002, p. XVI) se debe a su eterna contemporaneidad que no cesa de interpelar. Es un texto que narra el encuentro de fuerzas encontradas y que contiene en sí mismo, en tensión, en su composición, la potencia revulsiva del impulso revolucionario que lo motiva y la rigidez inevitable de su carácter educador. ¿Cuál será el lugar que ocupa la lectura cruzada por estas tensiones irresolubles?

El beso de la mujer araña es, en principio, una novela de estereotipos. Su argumento es por demás de conocido. En una celda se encuentran encerrados un militante guerrillero de izquierda y un homosexual condenado por corrupción de menores. La crítica ha insistido ya en el sistema de dicotomías que la pareja organiza

⁴⁴ “El ambiente en el que transcurre *El beso de la mujer araña* es totalmente nuevo para los lectores de Puig: no la vida doméstica de Coronel Vallejos, sino la de una conocida cárcel (la de Villa Devoto) en Buenos Aires: no el chismoso rumor de las familias de provincia, sino el diálogo de los presos; no las décadas del 30 y 40, evocadas románticamente, sino el presente inmediato, marcado por la violencia política y la represión policial de la Argentina real; no una arbitraria secuencia temporal que deba ser recompuesta por el lector, sino un estricto orden cronológico” (Oviedo, 1977, pp. 613-614).

pero conviene señalarlas. Ambos encarnan maniqueamente, en un comienzo, los roles que la tradición patriarcal reparte entre los géneros, por lo que su relación se estructura en pares de oposiciones tales como pensamiento/imaginación, racionalidad/afectividad, rebeldía/resignación, fuerza/debilidad y toda la interminable lista de caracteres opuestos que se han atribuido al hombre y la mujer. Casi toda la novela está constituida por las películas que Molina, el homosexual, le cuenta a Valentín, el militante. Mediando la narración, se cuele el debate entre ambos acerca de la interpretación de esas películas y, luego, cada vez con más insistencia, acerca de la sexualidad. En ese momento, los estereotipos comienzan a resquebrajarse, la preocupación por el sentido va cediendo lugar a la fascinación que provoca el relato de los *films* y el discurso sobre la sexualidad acaba transformándose en silencio ante la consumación del encuentro amoroso.

La ficcionalización de la lectura ocupa un lugar mucho más extenso que en las anteriores novelas de Puig, debido a que los lectores son dos, la lectura es siempre, al menos, doble. Molina *lee*, al narrarlas, las películas que vio; su trabajo es similar al de Toto cuando escribía la composición escolar (recordemos que la escritura o, en este caso, la narración oral de un texto leído es un momento más de la lectura). La de Valentín, en cambio, sí es una lectura en sentido estricto (las lecturas de Valentín constituyen *escenas de lectura* propiamente dichas). El giro particular que despegas a *El beso de la mujer araña* de las novelas del ciclo de Coronel Vallejos en lo que respecta a la ficcionalización de la lectura es que se la presenta ahora bifurcada en dos modos opuestos entre sí. Mientras que Molina es el típico lector puiguiano, que halla a partir de la lectura un modo de darse un ser en el lenguaje –proceso de afectación mutua en el que el texto no saldrá indemne–; Valentín personifica a ese lector otro que el modo Puig de la lectura viene a asediar: es el lector exegético. Un otro que en *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas* solo podíamos suponer fantasmáticamente como aquello rechazado por la lectura que actuaban los personajes pero que aquí se encarna y se hace explícito en Valentín.

La celda, en la que transcurre casi la totalidad de la novela, constituye un espacio otro, una heterotopía tal como definió Foucault a esos lugares en los que se ven anuladas las coerciones del mundo exterior. Para Foucault, las heterotopías son lugares reales (al contrario que las utopías, que solo existen idealmente) que a pesar de tener relación con el mundo exterior son abismalmente extraños a este. Las heterotopías son

especies de contraemplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos (...) Lugares que [son] absolutamente otros que todos los demás emplazamientos a los que sin embargo reflejan y de los cuales hablan (Foucault, 1984, p. 19).

Aunque disidentes cada uno a su manera, Molina y Valentín no son, sin embargo, extraños a la Cultura, cargan consigo el peso que esta les ha cargado. Sin embargo, en la celda, las lógicas diferenciales que ese espacio impone los llevan a establecer configuraciones alternativas del modo de relacionarse entre sí que podrían haber tenido fuera de ella. La proximidad irremediable los pone en estado de completa apertura al otro y allí, página tras página, el peso de la carga de la Cultura va desvaneciéndose. Paradójicamente, ese lugar de encierro y malestar se convierte en posibilidad de desujeción de los saberes adquiridos. En la celda se resuelven microscópicamente los conflictos y las desigualdades de poder del exterior. La celda como campo de pruebas, como tubo de ensayos para la sociedad futurible. La mención al *ensayo* no es accidental. Puig afirmaba, en los años posteriores a la publicación de *El beso de la mujer araña*, que su trabajo seguía una “línea de *investigación* en el error argentino (...) Error político, error sexual” (entrevistado por Corbatta, 2009, p. 238)⁴⁵. La escritura como método de investigación. Es en este sentido que podemos hablar de que nos encontramos ante una novela de tesis: la escritura conjetural de la ficción utópica funcionaría de esta manera como un modo de conocimiento y se acercaría a las regiones del ensayo⁴⁶.

Una de las características de estos lugares otros o heterotopías es que en ellos se superponen múltiples lugares que son extraños entre sí: en nuestro caso, lo que se superpone es el espacio concreto de la celda y el espacio imaginario de las ficciones que se narran en ella. Aunque los modos de lectura de Molina y el de Valentín se niegan mutuamente, la alteridad de la celda los obliga a entrar en diálogo y a doblarse sobre sí mismos –a volverse metalectura– para hallar su justificación.

⁴⁵ El destacado es nuestro.

⁴⁶ Según Puig lo que diferencia al novelista del ensayista es “una actitud”. “El novelista tiene [frente al ensayista] la ventaja de poder usar la fantasía y de ser subjetivo, de identificarse con lo que se trata”, afirma (en Corbatta, 2009, p. 257).

Las seis películas que cuenta Molina, aunque una ellas sea un *film* de propaganda nazi y otra remede los melodramas de cabarets mexicanos de los años cuarenta, adscriben al esquema del cine hollywoodense⁴⁷; “la representación de la heroína romántica, los valores burgueses de ordenación social y la enajenación políticas son [sus] marcas fundamentales” (Silva Alves, 2011). En cada una de ellas se narra la problemática relación amorosa entre una mujer, que es la protagonista, y un hombre⁴⁸, asediados por las condiciones desfavorables –naturales, económicas o políticas– que les han tocado en suerte, y el final es siempre trágico o amargo. A través de su arte de narrar, Molina conjura con el manto de su voz los riesgos a los que el estado de precariedad en el que se encuentran los expone. No es incorrecta su comparación, repetida por la crítica⁴⁹, de Molina con Sherezade, con la salvedad de que aquí la palabra no salva solo al narrador sino, al menos momentáneamente, a ambos. La narración es el refugio bajo el cual hallan el modo de subsistir. Pero no es un escapismo ni una distracción: la narración, como en toda ficcionalización de la lectura en Puig, regresa sobre lo real para nombrarlo; cada película es una puesta en abismo del modo en que Molina ve la situación en la que se encuentran, es decir, impedidos para amarse por las constricciones que la sociedad ha cargado sobre ellos y signados por una realidad desfavorable en la que la vida de ambos pende del arbitrio del aparato represivo⁵⁰. De una forma u otra, la fatalidad, la imposibilidad y la opresión constituyen la atmósfera de todas y cada una de las películas;

cada sinopsis cinematográfica que narra Molina es una elipsis de lo que está pasando dentro de ellos y entre ellos; el cine cubre el vacío de eso que no se

⁴⁷ “El cine es ante todo, para Puig, el cine de Hollywood” (Speranza, 2000, p. 129).

⁴⁸ La excepción es la cuarta película, que a Molina no le gusta pero que la cuenta para complacer a Valentín, que está enfermo, y “es de esas películas que les gustan a los hombres” (Puig, 1995, p. 118).

⁴⁹ Garrido Domínguez (2000), Waisman (2003), Piglia (2016).

⁵⁰ La novela, aunque publicada en 1976, está situada en 1975 en una cárcel de Villa Devoto. El contexto es predictorial pero posterior a la muerte de Perón, cuando el ala de la extrema derecha peronista y sus brigadas parapoliciales, en consonancia con el aparato represivo del Estado, encontró la vía libre para iniciar el proceso de aniquilación, que la dictadura culminaría, de todas las expresiones organizadas de la amplia ala de la izquierda, en particular de las formaciones especiales peronistas que pertenecían a la tendencia revolucionaria y que buscaban conjugar el peronismo con el socialismo (Montoneros, FAP) y de las organizaciones armadas marxistas (ERP). Valentín define a sus ideales bajo la esfera del marxismo (Puig, 1995, p. 34) y asume cierto ascetismo que lo emparenta con los orígenes cristianos de Montoneros, si bien la ética sacrificial era condición imprescindible y común a todos los espacios revolucionarios en la entrega a una lucha que acabaría exigiendo a la gran mayoría de sus militantes todas las renuncias.

menciona y va haciendo brotar un fondo de represiones, traumas y prejuicios –la verdad humana de los personajes– que el diálogo directo no habría tal vez logrado (Oviedo, 1977, p. 615).

“–¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta? / –Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína” (Puig, 1995, p. 31). Molina encarna el modo Puig de la lectura, aquel que experienciaban Nené y Raba, aquel que había permitido a Toto habitar irreverentemente el tiempo opresivo de la siesta y el silencio familiar al convertirlo en ocasión para el derroche autoinspectivo de la palabra, aquel que lo había vuelto inaprensible para la compulsión clasificatoria de la moral conservadora de Coronel Vallejos. Al igual que Toto, Molina –“he is Toto, from *La traición de Rita Hayworth*, grown up” (Bacarisse, 1988, p. 87)– recrea las películas que vio, en un gesto que mezcla indefinidamente lectura, escritura y vida, de modo tal que le permitan nombrarse a sí mismo y a su situación en el espacio que el devenir de la voz va construyendo. Molina se proyecta en esos relatos que surgen de su lectura del cine y los construye como una representación solapada de sí o, al menos, como un espacio en el que le es posible situarse. Si la mezcla loca que realizaba Toto en su discurso no se encuentra en los relatos de Molina –excepto en el que se cuenta a sí mismo mientras el otro estudia– es porque ha asumido formalmente la posición del narrador y crea desde allí, tal como lo logra hacer Toto cuando escribe su cuento para el concurso escolar, una historia semánticamente coherente en la que el mecanismo de hablar de sí hablando de otro se realiza de un modo más sofisticado. Sus narraciones son siempre juegos especulares en los que halla la posibilidad de verse representado bajo la figura –siempre femenina– del personaje principal de cada una.

La primera película es *Cat people* o *La marca de la pantera*. Irena, la protagonista, teme ser la mujer pantera, el monstruo enigmático de una leyenda que circula por su tierra natal en Rumania y que asegura que se transformará en pantera cuando bese a un hombre, y lo devorará. La tragedia está en que la mujer pantera no puede evitar enamorarse. “A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas” (Puig, 1995, p. 9). Es el *incipit* de la novela, que es a la vez el comienzo del relato de la película. La rareza es el rasgo que une a todas las mujeres de las películas de Molina y que, a la vez, las une con él (no es inusual el uso de *raro* como sinónimo de homosexual). Todas ellas ocultan algo: la mujer que oculta su condición animal, la doble agente de espionaje, la sirvienta cuyo rostro despreciable oculta la belleza, la

mujer zombi, la cantante que se prostituye a escondidas de su amado. “Los films se parecen entre sí porque tratan un tema común: el de la identidad oculta o doble” (Oviedo, 1977, p. 616). Foucault define al monstruo humano como aquel individuo que transgrede las leyes en un sentido jurídico-biológico. “La figura de un ser mitad hombre mitad bestia (...), las individualidades dobles (...), los hermafroditas (...) representan bien históricamente las figuras arquetípicas de esa doble infracción (...) El monstruo humano combina a la vez lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 1996, p. 61). Todas las mujeres de las películas comparten la cualidad de lo monstruoso, presentan esta naturaleza doble que las pone en estado de riesgo, las condena a una existencia trágica, a la vez que las hace irresistibles en su misterio. Es la imagen que Molina construye de sí: alguien a quien hay que descubrir, alguien para quien no bastan las primeras impresiones –¿por qué Valentín, un hombre heterosexual, se fijaría en él?–, alguien al que hay que mirar dos veces porque no se sabe –Valentín no lo sabe– las cosas que puede guardar. El monstruo aterrera pero también puede fascinar, y el halo fantasmagórico que el relato de las películas va creando, cubre la atmósfera de la celda y permite a Molina transfigurarse en esas mujeres-monstruo, colocarse sus máscaras. Como la mujer pantera, él también “tiene miedo de no ser una buena esposa” (Puig, 1995, p. 26) para Valentín pero, de todos modos, “lo único que quiere es poder despertarse cada día para volver a verlo” (*íd.*, 21), así que espera, igual que ella, agazapado en las sombras del relato, el momento preciso para dar el zarpazo.

Echavarren (1978) señaló uno de los momentos más sutiles en los que la “identificación proyectiva” de Molina con sus películas se pone de manifiesto. En la tercera película, la que Molina se narra en silencio a sí mismo, una sirvienta, que se destaca por su fealdad, entra a trabajar a la casa de una solterona en el campo, a la que está por mudarse una pareja a punto de contraer matrimonio. El novio es enviado al frente –segunda guerra mundial– justo antes de la boda y regresa solo y con la cara deformada por una cicatriz horrenda. A partir de allí, se niega a ver a nadie, se refugia en la casa que había reservado para su vida de casado y pasa sus días dibujando. Uno de esos días, la sirvienta ve uno de los dibujos y le dice una frase que hace que él comience a verla de un modo totalmente nuevo: todo se transforma y ella pasa de ser una empleada a ser su compañera. Molina no puede recordar esa frase que es el quiebre, el pasaje que hace de la sirvienta fea una mujer de la cual enamorarse:

¿qué pasa que a veces alguien dice algo y conquista para siempre a otra persona?, ¿qué era lo que le decía la sirvientita sobre ese dibujo?, ¿cómo consiguió que él se diera cuenta de que ella era algo más que una sirvienta fea? Como me gustaría acordarme de esas palabras, ¿qué será que dijo? (Puig, 1995, p. 111)

Molina no puede formular esa “frase bisagra” porque son, precisamente, esas palabras las que él querría ser capaz de decir para que Valentín lo mire con otros ojos, para que “el elemento de repulsión física [se invierta] en uno de atracción espiritual” (Oviedo, 1977, p. 617) y lo miré como una compañera. La frustración de la memoria es la frustración de su deseo.

“Te voy a explicar”. Mechándose en la narración de las películas, la muletilla insiste. “Te voy a explicar”, dice Valentín y da su análisis del relato. El resultado es la detención: Molina, cada vez, se ofende –“¿Por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es esa?” (Puig, 1995, p. 23)– y deja de contar. La explicación de Valentín de *Cat People* halla en el psicoanálisis la clave interpretativa:

Está bien la película (...) ¿Pero sabés que me gusta?, que es como una alegoría, muy clara además, del miedo de la mujer a entregarse al hombre, porque al entregarse al sexo se vuelve un poco animal, ¿te das cuenta? (Puig, 1995, p. 36)

Molina, escéptico de los poderes de esa lectura (para sus adentros –si un personaje de ficción pudiera tener *adentros*– acaso pensara: “¿qué suma todo esto?” o “¿cuánto resta!”), esta vez lo deja hablar, condescendiente. “Seguí, voz de la sabiduría” (*íd.*, p. 37). Y Valentín continúa “explicándole” la película: “Y ahí está el problema, porque él [el psicólogo al que ella teme visitar] la excita, y por eso se resiste a entregarse al tratamiento” (*íd.*). Valentín sufre de lo que Nicolás Rosa llamó la “pandemia hermenéutica” del mundo de hoy; no hace otra que leer e interpretar al mundo convertido en signo, es una “registradora sónica y una pequeña máquina paranoica de interpretar” (1992, p. 35). (La lectura hermenéutica como enfermedad es una pandemia porque nadie está exento de ella: ¿podríamos leer la impugnación de Puig a los modos de lectura, que niegan la experiencia inquietante y movilizadora de la lectura con los

textos, si abdicáramos de la interpretación?, ¿sería posible llevar adelante una lectura como la que propone la política puiguiana dentro de los marcos de la academia?).

La lectura hermenéutica, aunque en un primer momento precisa del texto para hallar las claves de su interpretación, una vez que lo logra puede descartarlo (Valentín ni siquiera ha visto la película ni ha finalizado de escuchar el relato de Molina) pues sabe que nada traicionará al orden descubierto de los sentidos que lo conforman. “La lectura hermenéutica supone que el lector lee en espejo, o al menos que para leer tiene que leer en espejo, rechaza la diferencia, y al rechazar la diferencia en lugar de leer el texto no hace más que imaginarizarlo” (Ritvo, 2017b, p. 27). Cada momento de la película servirá a Valentín para hallar una confirmación a sus ideas porque su modo de lectura, al partir de la seguridad de lo que debe hallar, no acaba hallando otra cosa que a sí mismo. Valentín está encerrado en una “cárcel de lenguaje” sostenida por la “sobredeterminación y la dialéctica” (Link, 2013, p. 8); padece de lo que en la psicología cognitiva se denomina sesgo de confirmación y es incapaz, en este momento, de volverse sensible a las potencias de identificación que Molina le ofrece en la narración y a la plasticidad de la materia textual para volverse apropiable.

Porque en ese espacio de disponibilidad para hallarse a sí mismo que Molina con su voz va escribiendo, no solo hay lugar para su autorrepresentación desfigurada en lo monstruoso irresistible, sino que hay lugar también –y en esto consiste el poder seductor de su narración– para Valentín. La novela se estructura a partir de este proceso de seducción como un diálogo agónico, una lucha de fuerzas en oposición, casi un diálogo socrático de dos voces en discusión: la del mentor y la del alumno. Mientras la voz del alumno se empeña en mantenerse en la comodidad que sus saberes –el psicoanálisis y el marxismo– le brindan al permitirle una explicación coherente del mundo y, desde ella, un modo eficaz de modificarlo, la voz del mentor intenta rasgar en la grieta que hará que todo el edificio conceptual tambalee⁵¹. Molina busca mostrar la falla en la univocidad totalizante de los saberes de Valentín porque sabe que aquello que se yergue con la certeza absoluta de sí es ciego a lo que deja afuera. No es que *lo sepa* –el

⁵¹ Dice Molloy:

A menudo se asocia la escena de lectura con un mentor. En algunos casos se trata de un maestro real, pero las más de las veces es una especie de guía que dirige las lecturas del niño. En el siglo XIX, el papel lo desempeña casi siempre un hombre, ya que la lectura se asocia con lo masculino y con la autoridad. (2001, p. 30)

Puig retoma esta tradición decimonónica y la subvierte colocando a un marica en ese lugar destinado a lo viril: no es Valentín, con sus conocimientos teóricos y políticos, quien enseña sino Molina.

personaje de Molina no podría articular argumentativamente sus intenciones de este modo— pero es ese el sentido de su accionar. Molina viene a hacer vacilar el orden en el que se sostiene no solo la lucha sino toda la existencia de Valentín. No para destruirlo pues Molina, desde su intuitivo modo de concebir el mundo, es sensible también a las injusticias contra las que Valentín combate, sino para ponerlo en riesgo, en estado de autoinspección y alarma; para advertirlo de aquello que su discurso niega y excluye al afirmarse. Esto ya ha sido dicho⁵² pero conviene repetirlo aquí: en un sentido estrictamente político, *El beso de la mujer araña* es un manifiesto sobre la necesidad de incorporar la lucha por la liberación sexual a la lucha por la emancipación política, un llamado de atención hacia una concepción homofóbica arraigada en la izquierda de la época: el cliché del homosexual traidor, la imagen “del flojo que no puede mantener su palabra y traiciona a sus compañeros” (Maristany, 2006, p. 25). La novela viene a postular una idea que ya las feministas de la época alzaban como consigna, la idea de que lo personal es, también, político.

En ese diálogo socrático que es *El beso de la mujer araña*, el convencimiento del otro y la enseñanza no se dan, como en los textos platónicos, a través de la argumentación —aunque también esté presente— sino a través de un lento proceso de seducción. Si Valentín aprende la lección de Molina, es decir, si eventualmente deja atrás las categorías con las que está acostumbrado a analizar los textos de la cultura y que, según la política puigiana de la lectura, le impiden un acceso auténtico a la experiencia, logrará reconocerse a sí mismo siendo distinto, siendo otro. Si es capaz de asumir el modo Puig de la lectura (es decir, el que practica Molina), entonces podrá leerse a sí en el lugar en el que su compañero espera que se coloque, el del hombre con la capacidad de salvar a la mujer-monstruo. Molina es una máquina de narrar. Su memoria y su invención son prodigiosas y se retroalimentan con el mismo fluir de la narración, que dosifica al modo del folletín, interrumpiéndola en los picos del clímax; “me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película” (Puig, 1995, p. 32). Intentando remedar lo específico del fenómeno cinematográfico, en el que se elabora una ilusión de simultaneidad entre lo ocurrido y su percepción, Molina narra todas sus películas en tiempo presente y se limita a presentar los hechos y los objetos que forman el relato sin arriesgar interpretaciones. “La mitad del arte de narrar —afirma Walter Benjamin (2008)— radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones

⁵² Perlongher (1986), Balderston y Quiroga (2005), Maristany (2006).

(...) y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información”.

Y ya después *se los ve* que están tirados en la playa, bajo las palmeras, ella con una especie de sarong hecho con la camisa de él, y él con los pantalones puestos, nada más, y descalzo, y no se sabe de dónde viene, viste cómo es en el cine (...) Y *se ve* que la chica y el muchacho están de nuevo encantados, y se han olvidado de todo (Puig, 1995, p. 175)⁵³.

El punto de vista de Molina como narrador es el del testigo antes que el del narrador omnisciente, pero es un testigo amoral, que no emite juicios. De este modo, Molina se acerca, por momentos, al narrador objetivista, que contaba una historia a partir de la descripción de los objetos percibidos por el punto de vista en el que se colocaba esa voz⁵⁴. En Molina, ese punto de vista desde el que se narra es el de la cámara. Mejor: es el punto de vista del espectador frente a la pantalla de cine; la narración intenta recrear, con palabras, la materialidad plástica de esa imagen.

El camino de la seducción está plagado de frustraciones. La segunda película que narra Molina cuenta la historia de Leni Lamaison, una cantante de *music hall* francesa en los años de la ocupación alemana que se enamora de un oficial nazi. La relación entre ambos parece ser idílica hasta que ella recibe la visita de los maquis, que la extorsionan para que trabaje como espía para ellos. Al final, ella acaba muerta por los maquis en brazos del oficial y le erigen, en Berlín, un monumento en su honor⁵⁵. (En la realidad diegética de la novela, este relato se basa en una película llamada *Destino*. Sin embargo, Puig lo construyó con el material de diversos *films* del cine alemán de los años cuarenta, lo cual muestra que el *collage* sigue estando en el origen de la creación y evidencia, una vez más, que el modo de lectura que asumen personajes como Toto y

⁵³ El destacado es nuestro.

⁵⁴ Claro que Molina no es un narrador objetivista. Tal como lo formuló Alain Robbe-Grillet (2010), el objetivismo negaba el antropocentrismo y el psicologismo dominantes en la novela de la modernidad y proponía una visión exteriorizada de las cosas, la narración de un mundo de objetos y gestos vacíos de sentidos inherentes. Las narraciones de Molina, en cambio, están fuertemente centradas en los personajes y sus universos psicológicos.

⁵⁵ Durante esta película comienzan las notas al pie acerca de la homosexualidad, sobre las que nos detendremos luego. También aparece la única nota al pie que no habla de la homosexualidad sino que relata los fragmentos de la película que Molina no cuenta a Valentín, ofendido por sus críticas.

Molina constituye una puesta en abismo del método compositivo de Puig: tomar fragmentos heterogéneos de todo tipo de discursos, artísticos y no artísticos –Puig es el gran escucha de los tonos en los que la cultura se manifiesta– para hacer surgir de ellos, en una configuración transformadora, ese nuevo texto que es la novela). El relato de la película, que constituye –como el de las demás– una ficcionalización de la lectura, está lleno, a su vez, de ficcionalizaciones de la lectura en su interior. Citemos una de ellas por su brevedad y su claridad. Leni y el oficial están escuchando música –Molina no lo dice pero parece ser que escuchan Wagner– y ella, que ha dicho que “lo único que ama de la patria de él es la música” (Puig, 1995, p. 61), pregunta, por el significado de esa melodía.

Él dice que es su favorita, esas especies de oleadas de violines son las aguas de un río alemán por donde navega un hombre-dios, que no es más que un hombre pero que su amor a la patria le quita todo miedo (...) La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso [concluye Molina] es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios (Puig, 1995, p. 62).

El oficial, al hablar del hombre-dios, habla de sí mismo y crea una imagen de sí para Leni. Es el procedimiento ya típico de las ficcionalizaciones de la lectura puiguanas, solo que esta vez se le suma una capa de significación: la escena le permite a Molina, a la vez, representar su situación frente a Valentín. En la figura del hombre trascendido por un mandato superior que lo eleva pero que, a la vez, tiene también su costado humano, frágil, Molina le ofrece a Valentín una figura con la cual identificarse y le demuestra que, tal como Leni comprende al oficial, él es capaz de comprenderlo⁵⁶. Esa historia heroica de amor y de lucha, para Molina, es paralela a la historia que ellos dos podrían vivir: no es que no sea capaz de ver las diferencias ideológicas opuestas hasta el extremo entre ambos escenarios sino que, en su modo de lectura, lo que importa es el elemento común que permita mezclar la vida con la ficción y que otorgue así una nueva iluminación para observarlas. Valentín, sin embargo, no puede no leer la película

⁵⁶ A tal punto Molina construye a Leni como posibilidad proyectiva de sí mismo que la relación entre ella y los maquis, que la fuerzan a colaborar con ellos, es similar a la relación que él entabla con el director de la cárcel (Débax, 1981).

como un panfleto nazi y la distancia ideológica que lo separa del personaje del oficial no le permite identificarse. Es una “inmundicia nazi” (Puig, 1995, p. 63), sentencia, y desata el llanto de Molina.

La inmundicia serás vos y no la película (...) Me ofendés porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda na... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste (*íd.*)

Molina titubea y repite la afirmación que hiciera Leni: lo que a él le importa no es “Alemania” sino la “música”, la “obra de arte”. Pero no es una discusión acerca de la estética del arte la que lo hace llorar sino una frustración inconfesable, porque decir la verdad del motivo de la frustración sería abandonar su plan de enseñanza/seducción al ponerlo en evidencia: llora, en realidad, porque Valentín no es capaz siquiera de concebir que la película podría estar hablando de ellos. Ritvo afirma que la exégesis alegórica consiste en establecer relaciones de equivalencia entre dos conjuntos y tiene como fin “censurar la dimensión *inquietante* del relato” (1992, p. 18) al asegurar un sentido único y originario cifrado en él. Todo lo que se juegue por fuera de la correlación alegórica queda relegado a la invisibilidad para Valentín. Esa es la frustración de Molina, ya que es justo allí, por fuera del sentido ideológico del texto, donde, para él, todo sucede. El “no sabés porque no la viste” muestra la brecha que separa a ambos modos de lectura: mientras que Valentín cree que leer consiste en hallar el marco ideológico del relato para realizar desde allí su crítica y que, luego, es posible *explicar* esa lectura al otro; Molina sabe que, por más que él intente educarlo en su estética en la que arte y vida se diluyen en su indiferenciación, la lectura es una experiencia que las palabras no pueden nombrar y es intransferible. La seducción no es, por lo tanto, una manipulación. No hay manera de que Molina obligue a Valentín a leer como él desea que lea. La narración seductora es un convite, un ofrecimiento, un don del que quien lo ofrece se desprende una vez que lo da. Solo tendrá éxito, la seducción, si la lectura le permite al lector poner en palabras algo que permanecía ya con anterioridad en él. El acto de leer como catalizador de aquello que permanece reprimido, sepultado.

La ficcionalización de estos modos opuestos de la lectura reactualiza una preocupación que se halla presente ya en Weber, Benjamin o Heidegger. La pérdida de

la experiencia auténtica ante el avance de la racionalización del mundo, cuya prosopopeya es Valentín. El concepto de autenticidad –dice Ricardo Forster en su libro sobre Benjamin– “supone que frente a la intelectualización del mundo (...) el hombre está impedido de descubrirse como mundo y como vivencia. Y que hay que dejar que lo verdadero, lo auténtico, la vivencia se exprese contra el dominio de la intelectualización” (2012, pp. 136-137). Piglia afirma que una de las grandes preocupaciones de la novela es oponer a este vacío de la experiencia “la construcción de un espacio donde la experiencia es posible (...) un espacio donde las cosas tengan sentido, es decir, donde se pueda narrar” (2016, p. 55). La conversación en la intimidad de la celda es este espacio donde pugnan la experiencia auténtica y el mundo intelectualizado. Acabará ganando la primera.

Las primeras señales de una transformación en el modo de lectura de Valentín se dan ya en la primera película, cuando la arquitecta, personaje secundario, comienza a ser *su novia* y, sobre todo, cuando la relaciona con su compañera, que está afuera, allí donde él no puede protegerla. “Cuando empezaste a contar que la pantera la sigue a la arquitecta, sentí miedo” (Puig, 1995, p. 40). Pero será en el mundo onírico, en los sueños de la enfermedad en que la comida intoxicada lo sumerge, que su lectura comience a dejar atrás las categorías ideológicas desde las que opera y pueda empezar a funcionar *despreocupadamente*. Molina le ha contado, un poco por arriba, una película acerca de un hijo de familia acomodada que tiene ideas de izquierda y desea hacerse revolucionario. Se la cuenta, aunque a él no le gusta, para complacerlo y porque cree que el personaje se le parece. Valentín niega esa similitud que, sin embargo, es evidente. Cuando cae dormido, su mente agitada continúa un relato imaginario a partir de los pocos datos de la película que Molina le dio. No llega a asumir la primera persona en ese relato, como fácilmente hacen los demás personajes de Puig en su discursar desde lo leído, pero el cambio, la distancia con sus lecturas anteriores es evidente. Algo, ahora, lo ha conmovido y le hace insistir en el texto de esa película que le ha llegado escamoteado. Como si explorando sus posibilidades narrativas se explorara a sí mismo y pudiera poner en palabras la culpa que siente por provenir, al igual que el personaje, de una familia adinerada y no de las capas humildes de la sociedad, mientras su inconsciente deambula por estas zonas riesgosas y oscuras, Valentín grita en sueños sorprendido ante su propia imagen hasta que Molina lo despierta.

Fuera del permisivo mundo del sueño, un bolero –más fácilmente apropiable que una película– será el texto con el que Valentín comience a dar el giro en su modo de

lectura. Ha recibido una carta, escrita en clave, de su compañera. Le cuenta que ha muerto uno de sus compañeros del movimiento y que ella ha comenzado a tener relaciones con otro muchacho que él no conoce. Molina, aunque todavía no sabe del contenido del mensaje, canta un bolero de Mario Clavel, “Mi carta”: “Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...”⁵⁷ (Puig, 1995, p. 137) No puede evitar la asociación del bolero con la carta que ha llegado –es, casi, un acto reflejo: su modo de lectura es casi un modo de habitar el mundo– y se disculpa a Valentín por la inconveniencia. Sin embargo, luego de contarle a su compañero de celda las noticias que recibió, Valentín hace, por fin, también él, la misma conexión. Descubre que puede haber un pasaje entre el arte y la vida, un pasaje que no es el de la crítica:

–Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.

–¿Te parece?

–Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero.

–A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango (*íd.*, p. 140).

Molina ayuda a fijar el aprendizaje; parece decirle: el pasaje entre vos y el texto ya existía, solo bastaba que quitaras el rígido velo de la burla para que lo descubrieras. Valentín insiste en su nuevo descubrimiento: “y como tu bolero, ‘porque la vida no nos unirá nunca’, al pobre muchacho [que murió] ya nunca le voy a poder escribir una carta, ni decirle una palabra” (*íd.*, p. 146). Ha completado su iniciación. Lo que llamamos aquí el modo Puig de la lectura, señala la novela, no es más que el modo reprimido en que cualquiera, si rompe sus ataduras conceptuales, se puede entregar al encuentro con el texto.

Con la quinta película, la de la mujer zombi, ya ha quedado atrás la pugna entre los dos modos de lectura. A diferencia de las otras, esta está atravesada por los pensamientos que el relato suscita, por asociación libre, en la mente de cada uno – escritos en cursiva y minúsculas, para marcar la distancia de lo que se piensa con lo que

⁵⁷ Se repite, tal como en *Boquitas pintadas*, el uso de una puntuación que no responde a la sintaxis sino al fraseo de la voz del cantante.

se dice– y que los asaltan en pequeñas e irrefrenables ráfagas. El procedimiento recuerda en algo, salvando las distancias, a lo que Barthes ensayó en *S/Z* o a su postulado de “*leer levantando la cabeza*” (2009, p. 39). Piensa Molina, en medio del relato sobre esta mujer amenazada por los zombis en una isla ajena:

las enfermeras del turno del día, bromas y sonrisas con pacientes buenos que obedecen todo y comen y duermen pero si se sanan se van para siempre (...) la enfermera más joven y linda, sola en un pabellón grande con el enfermo joven, si él se le abalanza la pobre novicia no puede escaparse (Puig, 1995, pp. 192-193)

Y Valentín:

el cráneo de vidrio lleno de estampas de santos y putas, estampas viejas y amarillentas, cara muertas dibujadas en estampas de papel ajado, adentro en mi pecho las estampas muertas, estampas de vidrio, filosas, tajean, infectan de gangrena el pecho, pulmones, corazón (í.d., p. 180)

Los pensamientos de cada uno tienen la misma forma –la enumeración– y solo varían temáticamente. Se separan con tanta irreverencia del texto de la película que la conexión con lo que se relata solo se da por lejanas asociaciones (hay un personaje protector en la película, la criada, que le permite a Molina pensar en enfermeras, sanación y cuidados, como los que él le ha dado a Valentín cuando estuvo enfermo) o por cierta atmósfera opresiva (los zombis que están a punto de matar a la protagonista) que lleva a Valentín a pensar en la enfermedad y la muerte.

Oviedo, cuyo temprano y lúcido trabajo hemos citado ya en reiteradas oportunidades, señala, por último, que la sexta película, el melodrama mexicano de los capítulos finales de la novela, “despierta en Valentín ciertas reflexiones que más parecerían de Molina” (1977, p. 619):

Aunque ella se haya quedado sin nada, está contenta de haber tenido por lo menos una relación verdadera, en la vida, aunque ya se haya terminado (...). En la vida del hombre, que puede ser corta y puede ser larga, todo es provisorio. Nada es para siempre” (Puig, 1995, p. 263)

Ambos están, por fin, igualados en su modo de lectura y ya no los media ese contrato de educación nunca enunciado ni admitido.

Vemos, de esta manera, cómo el rechazo a la interpretación, al análisis exegético, que en las novelas anteriores adivinábamos a partir de la insistencia en ese otro modo de concebir la lectura que practicaban los personajes –activo, en tanto creador, sin ser por eso hermenéutico–, se torna explícito en *El beso de la mujer araña*. Lo que antes aparecía como acto en la ficcionalización de las lecturas de Toto, de Nené o de Raba, ahora aparece verbalizado como consigna. Los reproches que le hace Molina a Valentín cuando este desliza su crítica ideológica son el ejemplo más evidente. Si en las novelas previas la política de la lectura de Puig se manifestaba a través de la ficcionalización de una lectura en acto que despreciaba la preocupación por el sentido de los textos, ahora ese desprecio se vuelve tema explícito en el discurso de los personajes. Esto es lo que hemos llamado, en el título de este capítulo, *el giro didáctico*. Se cumple en la novela aquello que Susana Zanneti (2010) reconocía en las ficcionalizaciones de la lectura en la literatura del XIX: una dimensión performativa, la intención de actuar sobre los lectores concretos prescribiendo modos de leer y exponiendo las pautas para entender el relato en el que aparecen (también Ricardo Piglia (2014), en un sentido similar, pensaba las representaciones imaginarias del acto de leer como *lecciones de lectura*).

La novela adquiere un tono didáctico del que carecían las anteriores y, con ello, el texto se esquematiza en sus valores morales cristalizados. A partir de una oposición en la que uno de los polos es el que posee la verdad mientras que el otro se va deconstruyendo paso a paso, se pone en escena a un personaje –Molina– que oficia de maestro del otro –Valentín– en su educación cultural y sentimental. No es casual que esta sea la novela que la crítica mejor ha leído en lo relativo a la significación que adquiere la lectura ficcionalizada y que no se recurra ya a la idea de alienación o bovarismo para explicarla⁵⁸; tampoco es que la crítica se haya vuelto, repentinamente,

⁵⁸ Cf. Oviedo (1977), Echavarren (1978), Alsina (1981), Débax (1981), Ezquerro (1981), Perrin y Zmantar (1981), Bacarisse (1988). Citamos a modo de ejemplo una frase de Ezquerro (1981): “Al construir una realidad diferente y autónoma, la actividad narradora implica evasión de la otra realidad, sin embargo el poder transformador de la ficción se ejerce precisamente sobre esa otra realidad de la cual la narración parecía evadirse” (p. 298). Más difícil es encontrar una apreciación similar referida a las novelas anteriores, que, sin embargo, no dejaría de ser correcta.

sensible a este aspecto de la literatura de Puig sino que es ella la que ahora lo muestra sin posibilidades de incomprensión o incertidumbre. Si la ponemos en constelación con las novelas del ciclo de Coronel Vallejos, la novela ha perdido la capacidad de suspensión de los juicios en el acontecimiento inquietante de la lectura que manifestaban aquellas: aquel acto misterioso que se desplegaba con toda su potencia ante nuestros ojos en la verbosidad irrefrenable de ese niño en estado de introspección fascinado por las películas aparece ahora reducido en su afirmación certera como *buena práctica* de lectura. No queda ningún cabo suelto en la historia: Valentín pasa, eventualmente, de ser un mal lector a ser un buen lector. Un buen lector en los marcos de la política puiguiana, es decir, un lector subversivo como Toto. Puig ha aprendido en *El beso de la mujer araña* la lección que sus novelas anteriores manifestaban sin decirlo. La distancia entre aquellas y esta es la que separa, en palabras de Ritvo (2017a, p. 155), el *acto de decir* de *decir el acto*. Resta saber si se puede suscitar lo inquietante –eso que es capaz de conmover las bases férreas en las que se yergue la Cultura– desde la fijeza de valores asumidos sin vacilación⁵⁹.

En “El narrador”, ensayo que citábamos antes, Benjamin recuerda cómo la figura del narrador y la del sabio coinciden: el narrador es alguien que, desde su experiencia, “tiene consejos para el que escucha” (2008). Molina no da consejos a Valentín –su relato no es ejemplificador, aleccionador, ni útil para la vida– pero no deja, sin embargo, como ya vimos, de ejercer una educación. Esta educación en la lectura que la novela narra es, a la vez, una educación en lo sexual. Puig las construye a ambas como alegorías recíprocas. Sexualidad y lectura son significantes intercambiables en la enmarañada selva de la ficción porque el gesto que la novela traza es idéntico en ambas dimensiones: tanto a nivel cultural como a nivel sexual ponen en cuestión los órdenes establecidos (Amícola, 1995) y las prácticas hegemónicas. Se podría decir que Puig escribe siempre a partir de un *impulso utópico* (Kurlat Ares, 2017): no es el escenario de la utopía el que aparece representado pero la utopía está siempre presente como

⁵⁹ Parte del éxito de la novela se puede explicar por este carácter didáctico que permite que los lectores puedan apropiarse rápidamente del texto. “The book impressed everybody, even those who had not been his most fervent admirers up to that date (...) For virtually all its critics, both journalists and academics, it is the best of his work” (Bacarisse, 1988, p. 86).

horizonte⁶⁰. Se trata de la utopía del fin de los autoritarismos, no en el sentido de régimen de gobierno sino de lo autoritario en la microscopía del poder en las relaciones íntimas y en los regímenes de valoración que configuran los discursos del saber (los saberes sobre la cultura, los saberes sobre las identidades, los saberes sobre el sexo y el texto).

La educación sexual de Valentín comienza en un silencio, el silencio del tabú (“¿Tenés miedo de hablar de esas cosas? / –No, miedo no. Es que no me interesa.” (Puig, 1995, p. 23)), que pacientemente Molina intentará quebrar ridiculizando la hombría de su compañero. “Niña Valentina” (Puig, 1995, p. 43), le dice y Valentín primero protesta –“No me llames Valentina, que no soy mujer” (*íd.*, p. 44)– y luego va dejando pasar: “un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo”, dice Molina y Valentín respondió: “puede ser” (*íd.*, p. 83). Con frases que lo dinamitan y desestabilizan, con los cuidados tiernos que le proporciona en los momentos de convalecencia, Molina ejerce una microscópica labor sobre las costumbres y los saberes de Valentín acerca de su propia sexualidad. Poco a poco, la barrera de lo permisible en la relación que los une se va corriendo y la sexualidad pasa a ser tema de discusión, Molina discute el machismo de Valentín pero pronto acaba revelando sus propias limitaciones heteronormativas ya que, lejos de pensar por fuera de la lógica dicotómica Hombre/Mujer, la exaspera a un extremo anacrónico incluso para el tiempo de la ficción.

Si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa (...) La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo (Puig, 1995, pp. 246-247)

“Molina encarna el arquetipo del homosexual afeminado, expansivo y provocador, que se siente mujer y desea ser sometido por un hombre de verdad” (Maristany, 2006, p. 23). Quiere ser la más mujer de las mujeres, y, con esto, incluso desde debates ya vigentes en la época de aparición de la novela, no hace más que reforzar el armado binario y esencialista en el que se estructura el discurso acerca de los géneros y los

⁶⁰ “Toda narración de Manuel Puig da cuenta de una cadena de utopías que se pueden circunscribir a una, la de escapar al lugar de cada uno en la posición que una serie de coordenadas le asigna.” (Páez, 1995, p. 101).

sexos⁶¹. Buscando desde su condición de hombre ser mujer, Molina invierte el reparto de los roles sexuales pero, a pesar de ello, deja sin poner en cuestión la lógica esencializante de las identidades estables. Incluso Valentín llega a señalarle lo retrógrado de sus ideas: “si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos (...) No tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter” (Puig, 1995, p. 246).

La de Molina, sin embargo, no es la única representación de la homosexualidad presente en la novela. Las ocho notas al pie⁶² repartidas a lo largo de la novela elaboran lo que podría imaginarse como un ensayo por entregas, por su continua sucesión marcada por el ritmo de las interrupciones entre una y otra, acerca de la homosexualidad. En él se desarrollan y discuten diversas teorías sobre el origen de la homosexualidad y se le da a Freud un lugar importante, sobre todo desde las lecturas que de él realizó Marcuse con su idea del regreso a la perversidad polimorfa del niño como práctica de libertad. El ensayo cierra con la exposición de la teoría de la doctora Taube, única autora inexistente de todos los autores que se van citando, que propone una conjugación entre liberación sexual y revolución. En música se denomina contrapunto a la composición armónica a partir de dos (o más) melodías independientes. Una voz hace de contrapunto a otra y así, juntas sin ser iguales, hacen a la composición. Se puede pensar la relación entre el texto ficcional de la novela y las notas al pie de este modo. El ensayo por entregas hace de contrapunto al relato de la relación entre Molina y Valentín. Tomada individualmente, cada melodía interpreta una política sexual diferente; solo en el juego entre ambas está la política que la novela asume. Las notas al pie, introduciendo el plural de las posibilidades diversas de posicionamiento y asunción de identidades homosexuales y, finalmente, instalando la utopía de la perversidad polimorfa —esa vuelta a una instancia preedípica de la sexualidad—, vienen a romper la lógica de lo sexual como esencia irrenunciable. Derrumban, de este modo, la posible

⁶¹ La polarización tan acentuada de esta dicotomía constituye un gesto deliberadamente buscado por Puig. Sabía que para que el relato fuera verosímil con su presente, no podía colocar a una mujer que planteara una defensa tan conservadora del rol que le era impuesto y sostuviera esa idealización del “macho superior” en un contexto donde esas creencias comenzaban a desmoronarse. En cambio,

“un homosexual, con fijación femenina, sí, todavía puede defender esa *ideología*, porque como desea ser mujer, pero no puede realizar la experiencia de ser mujer, no puede llegar a desengañarse y sigue *en el engaño, en el sueño de que la realización de una mujer está en encontrar un hombre que la va a guiar y que se va a ocupar de ella*” (citado por Corbatta, 2009, pp. 78-79).

⁶² Son nueve las notas pero, como ya señalamos, una de ellas no hace serie con las demás.

política sexual que la sola aparición del personaje de Molina, sin ellas, podría manifestar. Roxana Páez advierte esta dialéctica entre la sexualidad de Molina y las teorías de las notas al pie:

La lección de Annelie Taube desautoriza la sexualidad de Molina (como lo hace Valentín al considerar deplorable la pasividad excluyente), y con esa maniobra se vuelve sobre sí misma, mostrando la hilacha del autoritarismo de todo discurso erigido como saber (1995, pp. 90-91).

Es necesario rescatar aquí la advertencia que realiza Muñoz (1986) acerca de que el discurso de las notas al pie se configura como lo que Foucault llamó una *Scientia sexualis*:

Al hablar tanto del sexo, al descubrirlo desmultiplicado, compartimentado y especificado justamente allí donde se ha insertado, no se buscaría en el fondo sino enmascararlo: discurso que sirve de pantalla, dispersión que equivale a esquivarlo (...) Se podrían tomar todas esas cosas dichas, precauciones meticulosas y análisis detallados, por otros tantos procedimientos destinados a esquivar la insoportable, la demasiado peligrosas verdad del sexo (Foucault, 2014, p. 53).

El discurso científico de las notas al pie funcionaría, de esta manera, como un aparato normalizador. Aquietaría las tensiones que una práctica sexual disidente podría provocar al ordenarla en las parcelas de lo comprensible. Pero aquí vuelve a escucharse el contrapunto que la melodía de arriba –la de la ficción– va marcando. Es una melodía del silencio (se sabe que los silencios juegan un rol tan importante como las figuras en la construcción de una melodía): cuando el encuentro amoroso –la cima de la educación sexual– se hace pleno, solo queda el silencio y la confusión. La experiencia de los dos cuerpos encontrados no admite discurso regulador, ni el de los personajes ni el de las notas al pie. “No hables... por un ratito”, le pide Valentín, “callado es mejor” (Puig, 1995, p. 221). “El silencio que pide”, señala Muñoz, es “la negación de los discursos” (1986, p. 372). Molina abandona su discurso maniqueo y descubre la dilución de los cuerpos en la otredad. “Me pareció (...) que yo... eras vos” (Puig, 1995, p. 222), dice. Y como el “*Je est un autre*” de Rimbaud, la imposibilidad del lenguaje, que se vuelve

agramatical y se desquicia en sus normas, es una de las formas del silencio: dice lo que no es posible que sea dicho.

La experiencia amorosa es una experiencia muda. “Cuando callan las voces dialogan los cuerpos” (Perrin y Zmantar, p. 268). Allí las melodías dejan de sonar y lo que ese silencio dice es que no había, al final, nada que decir. Esta ha sido, también, la enseñanza de Molina, que habiendo comenzado en el silencio del tabú acaba en otro silencio, abismalmente distinto, el de la experiencia que supera la necesidad de las palabras que, en su intento de subrayarla, como un lápiz que se corre, la tachan, la anulan o, simplemente, se les escapa.

Esta política de negación de los discursos es congruente con la posición que el autor manifestara en sus intervenciones públicas⁶³ y en uno de sus pocos ensayos publicados:

La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria (...) La identidad no puede ser definida a partir de características sexuales, ya que se trata de una actividad justamente banal. Los homosexuales no existen. Existen personas que practican actos sexuales con sujetos de su mismo sexo, pero este hecho no debería definirlos porque carece de significado (Puig, 1990).

La experiencia amorosa de Molina y Valentín desactiva el sistema clasificatorio y normalizador que la *Scientia sexualis* de las notas propone y muestra la inefabilidad del deseo, el silencio definitivo. Es por esto que, mientras que la teoría que exponen las notas al pie resiente el paso del tiempo y de las discusiones en torno a la sexualidad y los géneros, la novela en su conjunto –tal como la afirmaba Alan Pauls– no deja de sernos, aun después de cuarenta años, contemporánea.

A esta altura pareciera que nos hemos olvidado de las ficcionalizaciones de la lectura para darle lugar a la cuestión de lo sexual, por demás de explorada ya por la crítica. No hemos hecho ningún aporte novedoso –ni era nuestra intención– en un

⁶³ Ronald Christ (1979) abre la entrevista que le realiza a Puig del siguiente modo:

Sitting on a rattan sofa, his back to a bamboo blind with sunlight streaming through, languidly stroking the long leaf of a plant as he explains his belief in total, not specialized sexuality ("With a person of your own gender, with a person of the opposite gender, with an animal, with a plant, with anything" [dice Puig]).

aspecto del que no estamos siquiera cerca de ser especialistas sino que nos importaba indagar en el carácter reversible de la construcción alegórica del relato, es decir, cómo es que la ficcionalización de la lectura puede funcionar como alegoría del problema de la sexualidad y cómo este, el tratamiento que se le da en la novela, puede funcionar como alegoría de la lectura. El silencio que vence a los discursos vale para la experiencia sexual y también para la estética, que no admiten relatos que intenten aquietar su poder de conmoción). Hay en la novela otro punto cúlmine en que los dos senderos de la educación de Valentín se conjugan. Es la escena del beso, cuando Molina está a punto de salir de la cárcel en libertad provisional. Molina le pide, con timidez, un beso a Valentín y este accede. “Gracias”, dice Molina y Valentín responde: “Gracias a vos” (Puig, 1995, p. 267). “El beso –afirma Silva Alves (2011)– representa la reciprocidad y la adhesión entre los dos personajes. En el beso la acción es fundamentalmente recíproca. Dos personas *se besan*”. En pie de igualdad absoluta ahora, la novela de aprendizajes ha llegado a su fin y los personajes deben separarse pues ya se han dado todo lo que tenían para darse. Pero el beso significa además otra cosa, pues el contacto se da entre las bocas que es donde el habla fluye. Tal como la concibe Puig, la lectura no acaba sino cuando el sujeto es capaz de construir relato a partir de lo leído:

El beso entre los protagonistas –dice Silva Alves– no solo señala el acercamiento de Valentín hacia Molina, sino también el ofrecimiento, de parte de Molina, del ‘poder-decir’ a Valentín. Molina le da el poder el cuento y del fantaseo, por lo tanto, la capacidad de incursionarse de modo activo en el universo del que forma parte” (*íd.*).

En la escena final de la novela nos hallamos con un Valentín devastado por la tortura, quizá a punto de morir, flotando en el sueño en el que la morfina compasiva del enfermero de la penitenciaría lo sumió. Leemos el fluir de su conciencia y lo que hallamos es que, a pesar de la tragedia del periplo de esos cuerpos expuestos al designio del poder (Molina ha muerto en un confuso episodio a manos de los compañeros de Valentín; él yace, entre torturas, encerrado todavía en su celda), la historia de su proceso de conversión ha tenido un “final feliz”. Elaborado con la materia de las películas que Molina le contó, Valentín discurre locamente y en su discurso Molina aparece en la selva (evocación de *La vuelta la mujer zombi*) como una mujer vestida de plateado y

con una máscara por la que corre una lágrima como un diamante (como en *Destino*, la película nazi).

Y yo le pregunto por qué es que llora –dice Valentín en el delirio de la morfina– y en un primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta que es eso lo que no se sabe, porque es un final enigmático, y yo le contesto que está bien así, que es lo mejor de la película porque significa que... y ahí no me dejó seguir, me dijo que yo quería encontrarle explicación a todo (Puig, 1995, pp. 285-286).

A la incontinencia interpretativa del análisis exegético ya le ha llegado el momento de callar. Valentín comprende que la “gracia” está en no hallarle explicación a todo; que la explicación cierra la multiplicidad a lo único y que, en cambio, lo que Molina le ha ofrecido –lo que la mujer araña le ha mostrado– es la siempre múltiple experiencia incalculable de lo posible: “la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que me encontré” (*íd.*, p. 286).

La escritura de Puig apuesta a lo oblicuo, a lo indefinido, a lo azaroso en oposición a la univocidad de las identidades monolíticas que se reafirman en su mismidad irrenunciable: al hombre macho, a la mujer sumisa, a la idea del lector enajenado que se entretiene con basura industrial, a la del lector culto que analiza la construcción ideológica de los textos, en definitiva, a cada sitio en el que la Cultura demanda la repetición estereotipada de los roles, Puig opone la sorpresa del corrimiento –sutil o grandilocuente– de los lugares y los modos de ocurrencia. *El beso de la mujer araña* instala en lo sexual ese democratismo extremo de la lectura a partir del cual se postulaba que cualquier sujeto podía leer cualquier texto de cualquier modo, que leer era un acto volátil, irrepetible e indeterminado. La doble política –política sexual y política de la lectura– es, a fin de cuentas, solo una, la misma que estructura toda la literatura de Puig: la impugnación de aquello que al estar estatuido genera prácticas y configuraciones opresivas de los modos de ser y de relacionarse de los sujetos. Es una política de la disolución y la mezcla: llevar el sexo y la lectura a su insustancialidad y su indeterminación original, abrirlo a la infinidad de lo posible.

El aprendizaje de Valentín es, en conclusión, múltiple. Del dogmatismo hermenéutico nutrido del marxismo y de la vulgata psicoanalítica a la lectura como acto

identificadorio y ocasión para la construcción de un relato de sí; del etnocentrismo intelectual, en su vertiente de crítica ideológica, a la apertura a modos diferenciales de experimentar la cultura; del heteronormativismo a la práctica de una sexualidad disidente. Todos estos pasajes constituyen la anécdota principal de la novela y nos han dado la razón de hablar de un *giro didáctico* con respecto a las anteriores formulaciones de la política de la lectura y cultural en Puig. Pero hay otro aprendizaje detrás de esto. Un aprendizaje subrepticio, que no acaba de nombrarse nunca pero que, hacia el final de la novela, estalla frente a nuestros ojos con la violencia de una epifanía. Se trata del aprendizaje ético de Molina. Mientras que la novela expone abiertamente su didactismo en lo que respecta a la homosexualidad y la lectura, otra enseñanza, cuyo capítulo final es la muerte martirial de un Molina entregado a la causa de la revolución, se va dando de modo disimulado. Es una enseñanza política en el sentido más literal del término. Este modo doble de desenvolvimiento de la historia recuerda a la tesis sobre el cuento de Piglia (1999), que postulaba que todo cuento siempre cuenta dos historias, una que se narra en primer plano y otra que se construye en secreto. Si *El beso de la mujer araña* no acaba nunca de convertirse en un panfleto es gracias a este carácter jánico que se revela justo en el final. Allí cuando el despliegue del diálogo socrático anticipaba el pasaje del iniciado de la ignorancia al saber, la novela otorga, además, lo inesperado, eso que desestabiliza la construcción que se había venido realizando: descubrimos, sorprendidos, que el maestro se ha transformado también. El esquema didáctico se resquebraja por la fuerza de este pasaje. Aunque la educación haya sido unilateral –las pocas incitaciones de Valentín para despertar el interés político de Molina han caído todas en saco roto–, el aprendizaje ha sido doble y ni un personaje ni el otro son, al final, lo que eran en un principio.

Molina, luego de quedar liberado, ha decidido reunirse con los compañeros de Valentín para entregarles alguna información. La primera reunión no ha resultado porque la policía no deja de pisarle los pasos y los militantes, más experimentados que Molina, lo notan y no se presentan. La segunda reunión parece ir por el mismo camino pero esta vez la policía tiene decidido apresar a Molina e interrogarlo. Cuando están a punto de hacerlo, los compañeros de Valentín pasan en un auto y dan una ráfaga de disparos que hiere a un oficial y mata a Molina. El hecho de que Molina haya sacado su dinero del banco antes de este suceso y se lo haya entregado a su madre da a entender que él esperaba un final de este tipo. Antes que ver en este acto último el gesto bovarista de pretender parecerse a las heroínas sacrificiales de sus películas –la hipótesis se

nombra en la novela y la repite gran parte de la crítica pero ¿acaso no nos ha mostrado suficiente ya la literatura de Puig como para que podamos aún sostener esto?–, lo que se manifiesta es la toma de conciencia política a partir de la experiencia afectiva. Si Valentín ha experimentado, seducido por la voz narradora de Molina, la lectura como acto transformador en el encuentro íntimo con el texto, Molina, por su parte, ha visto, una vez corridos por la intensidad amorosa los velos de la frivolidad y el desinterés, la nobleza de un cuerpo y una conciencia comprometidos con una causa, y se ha transformado él también⁶⁴.

De alguna manera, Puig entendió que la lección que su literatura era capaz de dar –que la experiencia estética es transformadora– podría servir también para fines políticos (la lectura traicionera puede hacer del *kitsch* un hecho político). Descubrió no solo lo que hay de político en la novela –esto lo sabía ya desde un primer momento cuando decidió narrar el habla anónima de los sujetos triviales de un pueblo perdido de provincia– sino también lo que hay de novelesco en la política. Es el descubrimiento de una épica del siglo XX. El mismo descubrimiento que realizara Rodolfo Walsh: a la par que Puig publicaba *El beso de la mujer araña*, Walsh escribía su “Carta a mis amigos”, donde el relato de la muerte de su hija frente a un pelotón del ejército se conjugaba con el relato íntimo del vínculo que los unía: minuciosa liturgia de cinco minutos cada quince días en la que los dos se daban la anticipada despedida porque quienes habían consagrado la vida a la lucha no precisaban de los dones oraculares para conocer el final que la época les reservaba. La literatura como modo de descubrir (de *hallar* pero también de *revelar*) lo que puede una vida militante, no tanto por su *hacer* sino por su *ser*, por su *estar-ahí* como presencia denunciataria de un malestar, como testimonio acerca de lo que es capaz un sujeto entregado a una causa: su poder de fascinación –tan potente como el de un *film*–, su punzante incomodidad, su potencia para desestabilizar los órdenes estatuidos si se la percibe (si se la lee) desde una mirada en estado de despreocupada predisposición, de apertura infinita, tal como se debe leer cualquier texto para que algo auténtico pueda suceder.

⁶⁴ Escribe Piglia:

Podemos leer el sacrificio de Molina en los términos del sacrificio de las heroínas de Hollywood, pero también en los términos de un planteo político. La relación entre amor imposible y novela política permite situar esta novela junto a *Amalia*: el amor imposible implica una decisión que supone enfrentar un riesgo en el plano político. (2016, p. 156)

Cuarta entrega
La imposibilidad de la lectura

*Lying on my bed I was reading French
with the light too bright for my senses.
From this hiding place, life was way too much,
it was loud and rough round the edges.
So I faced the wall when an old man called
out of dreams that I would die there.*

“Nobody’s empire”, Belle and Sebastian

Cuando leí por primera vez *Maldición eterna a quien lea estas páginas* sentí que estaba probablemente ante la mejor novela de Puig; seguramente, la más desesperanzada y amarga⁶⁵. Se encontraban allí presentes dos de las problemáticas que, como lector, me preocupaban desde hacía tiempo: la relación entre lectura y vida, por un lado, y la relación entre lo íntimo y lo político, por otro. Todo esto se hallaba ya en *El beso de la mujer araña* pero aparecía ahora sin la intención didáctica ni el propósito moralizante que hacían vacilar en aquella su potencia revulsiva. Escrita en 1980, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* era, muy probablemente, la primera novela en tematizar de un modo explícito la dictadura cívico-militar y abría así una serie todavía no cerrada⁶⁶. Se trataba de una novela que no resolvía ni pretendía resolver nada sino que, al contrario, ponía el dedo en la llaga de la historia. A través de Ramírez, ese personaje lastimoso e insufrible a la vez, ese sujeto despojado expuesto en la fragilidad de sus últimos días, Puig descubría un abismo de sangre y derrotas, la grieta insalvable del horror que quebraba el tiempo, y se sumergía en ella sin respuestas. Solo una pregunta, *¿qué fue de la épica?*, parecía sostener el texto.

La trama es sencilla y los sucesos que ocurren a lo largo de la novela son más bien pocos. Ramírez, un anciano de 74 años, se encuentra internado en un Hogar en la ciudad de New York. Ha llegado desde Argentina hace una semana a la ciudad y no recuerda nada de su pasado: está congelado, impedido para moverse por sus medios, en un presente total. La novela lo irá revelando poco a poco: Ramírez ha estado preso en la Argentina bajo el gobierno de facto debido a su militancia sindical, durante su encierro han asesinado a toda su familia y de algún modo ha logrado salir del país gracias a la ayuda de organismos de derechos humanos. El otro personaje es Larry, un profesor de

⁶⁵ Se trata de una apreciación compartida. “The characters overtly reflect what I have always seen as the author’s basic pessimism, and their escape routes are always blocked, never providing even temporary respite from unhappiness” (Bacarisse, 1988, p. 171).

⁶⁶ *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, es del mismo año pero elige como estrategia la alegoría y la elusión (Páez, 1995, p. 106). El epígrafe que la antecede, de T. S. Eliot, delata el núcleo común que hermana a ambas novelas y obliga a leerlas en constelación: la pérdida de la experiencia. “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience” (Piglia, 2013, p. 9).

historia, comunista, ahora desocupado y en la ruina, que Ramírez contrata para que lo saque a pasear en la silla de ruedas un par de veces por semana y del cual espera aprender todo lo que ha olvidado. Como señala Jorge Panesi (1998), la historia de Larry está igual de “congelada” que la de Ramírez; su historia es también una historia de impedimentos, es el fracaso del sueño americano: una familia desmoronada que lo echó del hogar apenas pasada la adolescencia, un matrimonio fracasado que todavía no puede superar, y una carrera abandonada lo dejaron sobreviviendo en la desidia. La marginalidad lo lleva a encontrarse con Ramírez, ese otro marginal que le devuelve su rostro vacío. “La enorme parálisis de horror situada en Argentina puede revelar las zonas de parálisis del otro país y la otra cultura”, dice Panesi (*íd.*, p. 156).

Ramírez “no recuerda su pasado de resistencia en la Argentina, pero tampoco el significado de los afectos, sobre todo de los afectos familiares (es un amputado afectivo), e ignora, como un niño, los resortes de la vida sexual” (Panesi, 1998, p. 157). Es un niño viejo que debe aprender el mundo en el que se haya inserto; su pasado se ha ido y ha quedado en un período prehistórico bloqueado por la represión. La palabra es ambivalente y esa ambivalencia está en el origen del trauma: la represión psíquica como defensa ante la represión, literal, del estado de la que ha sido víctima.

Ramírez no solo debe aprender el mundo sino que además, y sobre todo, debe aprender cómo hablarlo pues, junto con la memoria, ha perdido el lenguaje. Está suspendido en una extraña afasia: sabe hablar pero las palabras han perdido, para él, su sentido.

Estuve muy enfermo, en mi país. Me acuerdo de todas las palabras (...) Sé lo que significan, leí la definición en el diccionario, pero tal vez no las haya experimentado últimamente. Y por eso entiendo el significado... hasta cierto punto, nada más. (Puig, 2010, p. 8)

Se trata de una mudez particular: habla, pero sus palabras no pueden más que inquirir por su propio sentido olvidado⁶⁷. Cuando Freud (2013) analiza los pequeños olvidos de

⁶⁷La crítica se ha dedicado a leer *Maldición eterna a quien lea estas páginas* casi exclusivamente desde la problemática de la traducción, que está en la génesis de la novela pues fue escrita en inglés a partir de las notas tomadas de la conversación de Puig con un hombre que conoció en New York. Creemos, sin embargo, que es un error interpretar el problema de Ramírez como un tema de traducción y de exilio pues desde las primeras páginas Puig se encarga de aclarar la dimensión de la afasia de Ramírez, que excede lo

palabras y nombres propios en la vida cotidiana, los atribuye a las conexiones de estos con pensamientos reprimidos. Así, la dificultad para recordar algún nombre puede derivar de la asociación de esa palabra con alguna vivencia traumática. El olvido de Ramírez podría pensarse como la hiperbolización extrema de este mecanismo: aquello reprimido –el recuerdo traumático de la muerte de la familia– es tan inmenso que no hay palabra que no se le pueda asociar. Es el lenguaje mismo el que no puede hablar sin referirse a ello y esta imposibilidad de no decir, porque cualquier cosa que se diga nombrará la tragedia, se transfigura en la imposibilidad de decir, estrategia negatoria que escapa de un trauma imposible de elaborar borrando las vías a su acceso. *Todas las palabras hablan de mí*, parece ser el lamento silenciado de Ramírez: cuando todo lo que hay para decir sobre sí es el horror, las palabras mismas devienen horribles. Ramírez repite, en el lenguaje, la pérdida que ha sufrido:

Si la historia ha desaparecido de Ramírez, si no puede articularla como relato es por una mínima condición de existencia. Solo bloqueándola y produciendo en sí mismo la misma aniquilación que un sistema represivo llevó a cabo con su propia familia, de alguna manera, “sobrevive” (Páez, 1995, p. 113).

Al comentar un pasaje de los ensayos de Montaigne en el que este cuenta cómo se vio al borde de la muerte luego de un accidente de caballos, Agamben afirma que la muerte es ese “límite último que puede alcanzar nuestra experiencia”, es una experiencia “de lo inexperimentable” (2007, p. 51), una experiencia que no le *pertenece* al sujeto. En este episodio Montaigne anticipa, según Agamben, la idea de inconsciente del psicoanálisis, que colocará no ya en la muerte sino en la infancia ese momento donde ocurre la experiencia de lo inexperimentable, “el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia” (*íd.*, p. 71). Muerte e infancia adquieren una relación sinonímica. La cercanía de la muerte –la propia, en el encierro y la tortura, pero sobre todo la de su familia– ha devuelto a Ramírez a una nueva infancia: con una historia perdida en la inefabilidad, Ramírez ha dejado toda su vida anterior en una etapa prelingüística. “*Lo inefable es en realidad infancia*”, afirma Agamben (*íd.*), ese momento en que lo humano y lo lingüístico no se corresponden.

idiomático: “Señor... Larry. Yo sé inglés, sé todas las palabras. En francés, en italiano, sé las palabras. En castellano, mi lengua original, sé todas las palabras pero...” (Puig, 2010, p. 8)

Perdida la experiencia, es como si el lenguaje hubiera perdido su espesura y ahora solo quedara la sospecha de que debería ser algo más que lo que es. Desde esa sospecha Ramírez lee. Porque la novela –y el título ya lo anuncia con estridencia–, más que cualquiera de las otras en las que nos detuvimos, hace de la lectura algo central, estructurante para el desarrollo de la narración. Se trata, por primera vez de forma exclusiva, de lectura en sentido estricto, es decir, de lectura de libros⁶⁸. En la disponibilidad ociosa que le otorga la internación, Ramírez lee compulsivamente y memoriza definiciones y datos, acrecienta su vocabulario. Se trata de una lectura atrofiada. Perdido el sentido de las palabras, ha perdido también la capacidad de leer y solo lee diccionarios y enciclopedias, de los que pretende, memorizando datos, obtener el sentido del mundo. Desde el marco conceptual que elaboramos para este trabajo, no podríamos definir esto como ficcionalización de la lectura ya que restringimos este término a la lectura de textos ficcionales. Sin embargo, al tratarse de una lectura atrofiada, es una lectura representada “por la negativa”, representada en su imposibilidad: es justamente la ficción lo que Ramírez ya no puede leer, por lo que no podemos dejar de atender a estos momentos si pretendemos entender a este personaje lector. Cuando Ramírez lee ficción, la lee antropológicamente: su lectura, en realidad, no distingue la ficción de lo que no lo es, y opera siempre en un mismo sentido, buscando en los textos los rastros, hábitos y modos de una cultura:

Tal vez me equivoque, y sea solamente en Navidad que se espera hasta cierto momento para abrir los regalos... ¿O es para los cumpleaños? Fue una de las primeras cosas que leí cuando llegué al Hogar... era en una novela... El padre llegaba con regalos para la familia... (Puig, 2010, p. 110)

Esa atrofia de la lectura halla su correlato en la inmovilidad física en la que, casi postrado en su silla de ruedas y en la cama, se encuentra el viejo. Triplemente impedido –por la voz, por la memoria y por el cuerpo–, solamente cuenta con sus revistas y enciclopedias y con Larry, su compañero en los días del destierro.

⁶⁸ Las películas han desaparecido casi por completo como referencia explícita. Un breve diálogo al comienzo de la novela deja entrever que en su vida anterior Ramírez visitaba los cines. Es cuando cree que los sueños son algo que todos ven simultáneamente cada noche y dice “el sueño de anoche” (Puig, 2010, p. 9) como quien dice “la película de anoche”. También en el imaginario de los delirios o sueños de Ramírez se puede adivinar la influencia de Hollywood.

Pero no hay cuerpo que no tenga huellas o que no sea él mismo huella de algo. La “mudez” del viejo –esa habla plana, carente de sentidos– dice algo, nombra un misterio que se verá intensificado cuando lleguen por correo, enviados por una oficina de derechos humanos de Buenos Aires, unos libros que le pertenecieron. La aparición de los libros lo cambia todo. Se trata de tres novelas francesas: *Les liaisons dangereuses*, *La princese de Clèves* y *Adolphe* (hay una cuarta novela, de la que nunca se dice el título y a la que Larry jamás tendrá acceso); Ramírez no las reconoce como suyas pero llevan su nombre escrito. Enseguida Larry descubre que hay algo extraño en ellas. “¿Qué son estos números encima de las palabras? Parecen no seguir ningún orden. 32, 1, 3, 16, 5, 12, 4...” (Puig, 2010, p. 111)

Para Lévinas, el pasado es “la huella (*trace*) de aquella realidad que me convoca y apela a la responsabilidad” (Mèlich, 1997, p. 179). La llegada de los libros y el descubrimiento en sus páginas de esos números escritos con aparente arbitrariedad motiva a Larry a responder la demanda de ese rostro⁶⁹ sin historia e intentar develar los secretos de esa vida expropiada de sí. Ramírez significa para Larry la oportunidad de “la salida del letargo de la existencia y del ensimismamiento del existir. El otro significa la ruptura de [su] soledad y la posibilidad de que el presente tenga futuro” (Mate, 1997, p. 18, citado por Mèlich, 1997). Con el descubrimiento de esos libros y del pasado que encierran –porque, pronto lo descubrirá, esos números son el código en que se encuentra escrito un mensaje del viejo–, los sueños de Larry de convertirse en investigador y volver a la vida académica se reaniman. Las fervientes lecturas adolescentes de textos religiosos y teológicos, su formación filosófica y política (Marx, Hegel, Sartre, Camus) en busca de un vocabulario “para darle nombre a todo lo que iba descubriendo” (Puig, 2010, p. 133) y sus estudios en la Universidad de New York hicieron de él un lector inteligente y suspicaz, preparado para hallar los sentidos encriptados en la trama de los textos. Al igual que para Ramírez, la lectura está ligada a la vida de Larry de forma

⁶⁹ Cf. Lévinas, 2002:

Es mi responsabilidad frente a un rostro que me mira absolutamente extraño (...) lo que constituye el hecho original de la fraternidad (...). Escuchar su miseria que pide justicia no consiste en representarse una imagen, sino ponerse como responsable, a la vez como más y como menos que el ser que se presenta en el rostro. Menos, porque el rostro me recuerda mis obligaciones y me juzga. El ser que se presenta en él viene de una dimensión de altura, dimensión de la trascendencia en la que puede presentarse como extranjero, sin oponerse a mí, como obstáculo o enemigo. Más, porque mi posición de yo consiste en poder responder a esta miseria esencial de otro, en descubrirme recursos (pp. 227-228).

constitutiva. Tal como lo señala Cisterna Gold, “Larry comienza su autobiografía en el mismo momento que se inicia su interés literario, su interés por la lectura” (2011, p. 49):

Recuerdo cuando empecé a leer, el goce que me dio. En época de la pubertad (...) Me devoraba los libros después de la escuela, ese fue mi periodo religioso (...) Enseguida empecé a leer cosas por mi cuenta. Filosofía. Teología, cuanto más arrevesado el libro mejor. Me gustaban especialmente las frases largas y complicadas, con referencias a referencias de referencias. El tema no importaba, era el movimiento que adquiría, la lógica, la belleza, la arquitectura complicada, la estética, que me daban placer. Supongo que lo que estaba emergiendo era mi capacidad de gozar.” (Puig, 2010, pp. 131-132)

El psicoanálisis y en menor medida el marxismo, esas “grandes estructuras interpretativas” (Panesi, 1998, p. 157), dominan, durante toda la novela, el relato autobiográfico de Larry y su interpretación de los hechos de su propia vida y de la de Ramírez. Esas estructuras interpretativas lo “interceptan e inmovilizan” (*id.*) con su aplacadora coherencia que le permite otorgar una causa y un sentido a todo. Esto, que en lo político le permite encausar sus energías dispersas en un propósito definido⁷⁰, en lo biográfico funciona como una anestesia. Para cada evento del pasado de su biografía, Larry tiene una interpretación tranquilizadora proveniente de “ese sistema suyo de psicoanálisis sintético” (Puig, 2010, p. 149), tal como se le burla Ramírez. Aunque es alguien que no reniega de su historia, de sus miedos o frustraciones, Larry se contenta con encuadrar su derrotada historia familiar y amorosa en el relato psicoanalítico y encuentra allí un lugar confortable desde el que enunciarse con impasibilidad.

Soy culpable de desear a mi madre, de querer quitársela a mi padre, de no importarme por la suerte de él, de echarlo a la calle, de abandonarlo, de lo que sea, con tal de apartarlo para siempre, alguien a quien también amé mucho, pero que lo mismo quise destruir (Puig, 2010, p. 143).

⁷⁰ “Fue en los últimos años de la carrera que me interesé en el marxismo, después de estudiar Historia por la secula seculorum. Todas las piezas parecían caer en su lugar, por fin una teoría que daba base, y hasta una explicación a todo el odio, el resentimiento y rebeldía que sentíamos, por nuestra sociedad (...) Era regocijante, liberador. Me sumergí en mis estudios, con un apetito voraz. Era como si a una parte mía confusa y balbuciente se le hubiese dado un lenguaje para expresarse. Todavía sigue siendo parte integrante mía.” (Puig, 2010, p. 202)

En continuidad con la política de rechazo a los modelos exegéticos presente desde el inicio de la literatura de Puig, Larry aparece siempre impedido, por culpa de las teorías, de alcanzar una comprensión cabal de la realidad. “A la menor insinuación usted sale con ese cuento. Está siempre listo para repetir lo mismo, ya tiene las frases hechas” (*íd.*, pp. 143-144). Ramírez, aunque impedido también por sus propias razones, alcanza a notar que el psicoanálisis no es más que el velo discursivo con que Larry oculta aquello que no puede entender:

Me asquea, porque no es verdad. Cuenta esa historia [la del complejo de Edipo] para tapar otra cosa mucho peor (...). Tal vez sea mejor tener esa sensación de vergüenza que ninguna otra. Tal vez usted no sea capaz de sentir nada, nada en absoluto. Y eso le da más miedo que todo lo demás. (Puig, 2010, p. 225)

Sin embargo, hay ciertos pasajes, que insisten en la novela, en los que Larry abandona sus estructuras interpretativas y se libra al devenir a la palabra: son los diálogos conjeturales en los que ambos personajes fantasean con escenarios de ficción y en los que asumen un rol como actores e improvisan un teatro dialogado imaginario. Es un ejercicio de composición colectiva a través del cual se inventan tramas en las que, como ya nos tiene acostumbrado la literatura de Puig, se exponen solapadamente los traumas y las preocupaciones de las vidas de esos personajes en estado de creación. Están hablando sobre Dios, por ejemplo, e imaginan cómo sería un día en su vida y la de su hijo. La conversación rápidamente entra, como toda ficcionalización de la lectura puiguiana, en un estado de indeterminación en donde se mantiene la imaginación inventiva (narrar la cotidianidad de Dios) y se habla, a la vez, de la propia vida (Ramírez pregunta por Dios y Larry responde hablando de su padre):

–¿Usted se imaginó a Dios con la cara de alguien ya conocido?

–Tenía ojos celestes. A veces la mirada resultaba dura y fría (...) Era imposible de prever. Ahí estaba el problema. Él tampoco sabía el porqué de esos cambios, parecían arbitrarios, antojadizos. No lo comprendíamos. Lo queríamos pero no lo entendíamos. Lo queríamos mucho, pero nos defraudó (...) Tal vez si me hubiese llevado a alguna parte, solos, sin mi madre, a algún lugar nuevo, donde

sentirnos bien juntos, y si hubiese compartido más de sí mismo, todo habría sido más fácil. (Puig, 2010, pp. 140-141)

Aunque el juego es siempre impulsado por Ramírez, cuando Larry cede al flujo del fantaseo, deja aparecer sus fantasmas, y librado de la explicación aplacadora, se muestra en el auténtico desamparo en el que vive. Él es también, después de todo, alguien despojado: despojado de su familia que ha dejado atrás tempranamente, despojado de un proyecto de vida, de amores –a los que rehúye porque “siempre [le] trajeron problemas” (*íd.*, p. 173)–, despojado también de su pasado por los mecanismos institucionales del poder, que le han arrebatado su apellido, Giovanangelo, marca de la extranjería, para otorgarle el de John: pequeño trueque en que su abuelo inmigrante cedió su historia a cambio del nombre genérico que habilitaba la posibilidad de una pertenencia (la inclusión del otro en la vida ciudadana de la nación solo ocurre cuando acepta dejar de ser quien es⁷¹). La ficción, ese monstruo generado en el sueño de la razón, aparece como el territorio al que el *logos* no puede arribar, y su vértigo, cuando roza las zonas escabrosas de la historia de Larry, lo hace víctima, en palabras de Panesi (1998, p. 158), “del ahogo y de la asfixia”: “Me suena sofocante. No quiero vivir ahí” (Puig, 2010, p. 86), dice Larry cuando Ramírez le inventa la imagen de una vida de matrimonio con la enfermera del Hogar.

Solo en la dimensión onírica del discurso librado a la deriva de la ficción la potencia inquietante y todavía en acto del pasado biográfico se deja sentir. Como lo señala Panesi, la trama de estos pasajes se estructura siempre a partir de la relación padre-hijo, como un binomio invertible cuyos lugares son ocupados por ambos según la ocasión. Algunas veces, se relata la historia de la opresión familiar –modo desplazado y sinecdóquico de nombrar esas otras opresiones que no pueden ser nombradas– para repetir el origen de los remordimientos del presente, “volver a representar (...) la tiranía del padre” (Panesi, 1998 p, 159): “Mi padre me dio la vida... Él me hizo a su imagen y semejanza... ¿Pero por qué? ¿por qué lo hizo? / –Él no tenía idea de usted. No pensó en usted. Nunca.” (Puig, 2010, p. 149) Otras veces, en cambio, el relato da soluciones apaciguadoras a las heridas abiertas del pasado, como cuando la invención de un cumpleaños imaginario le da a Larry la oportunidad de descubrir cómo hablarle a su

⁷¹ Cf. Ferrás (2007).

madre y habilita en Ramírez la pregunta acerca de qué significa ser un buen padre y esposo y, en consecuencia, qué vendría a ser él:

Si pudiera –dice Ramírez– velaría por ella, porque la pueden atacar, Larry (...) Ella se va a sentir muy agradecida, y no va a saber cómo pagarme. Una de las cosas que me va a decir es que yo la salvé de un trance muy difícil. Y al tomarme las manos notaré que no piensa ya en marcharse (...) No hay nada más que temer porque yo la defenderé, aunque me cueste la vida. Pero sí admito que debí haberle hecho la pregunta (...) Debí preguntarle quién era yo. Pero me dio miedo. A nada le tengo tanto miedo... como a esa respuesta de ella (Puig, 2010, p. 120).

El remedio ficcional funciona para ambos a un mismo tiempo. La esposa salvada por Ramírez es la madre de Larry que, amada esta vez por un padre que protege a la familia, no abandonará a su hijo. Las carencias se complementan y la ambigüedad del discurso ficcional abre lugar para que cada uno represente su propia historia. “–No me voy a morir [dice Ramírez], no antes de que usted haya crecido, y pueda ganarse la vida. / – Qué buen padre es... papá” (Puig, 2010, p. 107), le responde Larry.

En estas ficciones, que a veces son creadas entre ambos pero otras veces son diálogos imaginados solo por el viejo, entendemos que Ramírez ve en Larry al fantasma del hijo que le reclama por su muerte. La ficción alucinatoria –Ramírez no distingue qué diálogos ocurren realmente y cuáles imagina– le permite saldar conjeturalmente una deuda imperdonable y otorgarle al hijo muerto la posibilidad de una venganza que equilibre el pasado:

El viejo no había muerto, estaba herido solamente [le dice Ramírez a Larry-hijo] Lo que usted tiene que hacer es de inmediato echar las manos al cuello del enemigo y estrangularlo. Presione, él no tuvo ninguna piedad con usted, él quiso reventarle los ojos, húndale ahora esos dedos jóvenes de usted en la piel flácida y maloliente (Puig, 2010, p. 99)

Lo curioso en estos diálogos *poiéticos*, vistos desde la perspectiva de la ficcionalización de la lectura, es que, aunque comparten todos los rasgos de los usuales discursos creados desde la lectura, no parten de lectura alguna. No se refieren, como en

las otras novelas, los textos de los que surgen los imaginarios que se ponen en juego en el momento del discurrir creativo de las voces en conversación. Es decir, no hay lectura: no hay, estrictamente hablando, ficcionalización de la lectura. En la novela anterior a esta, *Pubis angelical* –que no forma parte de nuestro *corpus* principal– sucedía un fenómeno similar. Capítulos enteros que representaban las ensoñaciones de Ana, la protagonista, y dejaban ver, a través del cristal onírico de la ficción, las reverberaciones de esa vida también exiliada y también postrada en una cama de clínica hospitalaria, se nutrían del imaginario de la ciencia ficción pero no surgían explícitamente de una lectura sino que aparecían sin más en la trama del texto. Ambos casos –los juegos conversacionales de Larry y Ramírez, las ensoñaciones de Ana– se encuentran los límites brumosos de la ficcionalización de la lectura. No son pero tampoco dejan de serlo. Los personajes no leen, nunca se dice que Ana sea adepta a la ciencia ficción o que Larry y el viejo miren los melodramas de Hollywood (Larry menciona solo una película, que comentaremos luego) pero hay una discursividad cultural, una tópica y una retórica reconocibles de la que esos relatos evidentemente se nutren. El caso más evidente en la novela que nos ocupa ahora es el pasaje, soñado por Ramírez, que transcurre en la Rusia zarista de las inminencias de la revolución. El relato recuerda a las formas de las películas que Molina le contaba a Valentín: intrigas políticas, secretos familiares, amores difíciles. Larry es un bolchevique al que la policía persigue por repartir panfletos y cuando están a punto de atraparlo Ramírez logra salvarle la vida y escapan junto a la chica que vive con el viejo (¿su hija?, ¿su criada?) y de la cual Larry está enamorado.

Podría pensarse que, en lo que respecta a los modos de lectura, Larry vendría a ocupar el lugar que ocupaba Valentín en *El beso de la mujer araña*. Ambos son marxistas y recurren al psicoanálisis para explicarse su vida y la de los demás. Larry sería ese “arrogante hermeneuta” (Páez, 1995, p. 111) cuya lectura no es sino una *ocasión para la interpretación* (Littau, 2008, p. 19) –de allí su interés por textos teóricos antes que narrativos y su proyecto de convertirse en investigador–, y que se vería transformado, finalmente, por la insistencia del otro personaje. Sin embargo, el esquema se rompe antes de que podamos esbozarlo. Desde un principio, el discurso de Larry acerca de su iniciación en los libros postula la lectura hermenéutica como ligada al goce. Algo heterogéneo a la representación crítica del lector hermeneuta que solíamos

ver en la literatura de Puig: el inicio de la lectura coincide con el inicio de la “capacidad de gozar” (Puig, 2010, p. 132). Larry encuentra en el desafío intelectual que le plantea un texto un goce que va más allá de la preocupación por comprender. “Una vez [el cura] me hizo un regalo, un librito negro de letras doradas, con extractos de San Agustín. Lo leí mil veces. Nunca entendí nada, pero yo estaba convencido de que me gustaba” (*íd.*). El sesgo estereotípico con que estaba elaborado el personaje de Valentín se diluye con este otro personaje que, como lector, muestra la multiplicidad de posibilidades de la lectura. En *Boquitas pintadas*, como recordamos, Puig colocaba a Raba en este lugar: Raba podía ser, en ciertas ocasiones, una lectora pasatista que escapaba de sus miserias a través de los tangos que canturreaba y, en otras, podía actuar esa lectura que conectaba la vida con el texto para dotarla de un sentido posible que le permitiera zafar de la inefabilidad⁷². Del mismo modo, Larry rompe los esquematismos de los discursos sobre los lectores –esquematismos que el propio Puig había propiciado con esa novela socrática de aprendizaje que es *El beso de la mujer araña*– al mostrar que un lector es, en realidad, varios lectores y que una lectura es, antes que algo estable, una pugna entre fuerzas heterogéneas.

Es reveladora, en este sentido, la lectura que hace Larry de Camus. Cuando leyó *El extranjero*, le cuenta a Ramírez, comenzó a soñar con vivir junto a su mujer en Argelia para disfrutar de “los espacios abiertos, y el sol abrasador, y la gente bronceada con que [se] encontraría” (*íd.*, p. 168). Sin embargo, tiempo después, comprende *el-sentido-real-del-texto*⁷³ y se le acaban los sueños al enterarse de que Camus “estaba hablando de una colonia” (*íd.*) y que “la gente joven y bronceada era europea, gente odiada y a un paso de ser expulsada” (*íd.*). La fuerza de la lectura vital más elemental (querer vivir lo que se lee) convive agónicamente con la fuerza de la lectura interpretativa: no se trataba de un relato idílico. Así también, cuando le cuenta a Ramírez la única película que se narra en la novela, acerca de un hombre que ve cómo disminuye su tamaño sin motivo aparente, su lectura estará también en una zona indecible entre lo que hemos llamado el modo Puig de la lectura (la humillación y la pérdida de la masculinidad del personaje frente a su mujer son las mismas que él supo sentir frente a la suya) y la hermenéutica, que pugna en el cierre del relato por darle un sentido a la angustia que la película le provocó: “La cuestión es que uno se asusta de

⁷² Cf. el primer capítulo de este trabajo, “Lectura, vida y escritura”.

⁷³ Recurrimos a una fórmula irónica para suspender el juicio y repetir esta nueva vacilación de Puig: ¿es el texto o la lectura el lugar del sentido?

veras, es como la materialización de un estado depresivo, en el que todos nos reconocemos” (*íd.*, p. 145).

En su biografía de lector, Larry acaba convirtiéndose en un lector hermeneuta, que solo lee para estudiar, su “cerebro clasifica y asocia el material” (*íd.*, p. 201), y cuando lee novelas se siente culpable “porque es una lectura que no conduce a nada” (*íd.*, p. 196). Pero en el fondo del acto de leer, sosteniéndolo, sigue hallándose el goce: “Nos íbamos [con la novia] con una canasta de *picnic*, al parque (...) Charlábamos, y nos besábamos, dábamos caminatas, nos leíamos pasajes mutuamente” (*íd.*, p. 166); Larry, el lector intelectual es capaz de repetir la escena de lectura romántica por excelencia. En lugar del rechazo que Puig ensayara hacia ese modo de lectura, aparece ahora un interés nuevo por comprender qué hay detrás de él: en este sentido, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* ensaya un retorno a la primera etapa de la novelística puiguiana, en la que la lectura aparecía en su misterio, como un acontecimiento indeterminado y no como el objeto de una didáctica. El interés por ese misterio alcanza ahora, sin embargo, otro modo de lectura: retorno, entonces, pero también novedad. La metáfora de la bibliofagia –“me devoraba los libros”, estudiaba con un “apetito voraz”–, típicamente ligada por la Cultura a la representación de la lectura pasatista (Radway, 1986), es utilizada ahora para referir la experiencia de la lectura árida de los textos complejos que desafían intelectualmente al lector, experiencia que se nos muestra, por primera vez en Puig, como apasionante. El esquematismo didáctico en que la lectura aparecía ficcionalizada en *El beso de la mujer araña* es superado y retorna, ampliada, la auténtica interrogación por aquello que acontece en el acto de leer. Esto es un quiebre en la literatura de Puig al menos en lo que respecta a la ficcionalización de la lectura: ha cambiado su política. La lectura hermenéutica, después de todo, –dice ahora– quizá no se distinga absolutamente de otros modos de lectura y, aunque la vía intelectual fracase al intentar comprender las contingencias de esas vidas fragmentadas, es también una respuesta a la necesidad de significar la propia existencia y tiene un rol que cumplir cuando lo que se juega en el sentido de un texto es la posibilidad de recuperar la experiencia atrofiada de un sujeto y de una comunidad entera atravesada por el trauma de la violencia política: porque, desde la llegada de los libros, la obsesión de Larry será descifrar ese código y el mensaje que encierran porque sabe que en eso se juega no solo el pasado del viejo sino también la historia política de un país.

Una vez que descifre la clave interpretativa de las anotaciones de los libros, Larry espera poder elaborar lo que Benjamin llama la “experiencia histórica auténtica” o

la “experiencia en el sentido propio del término”, en la que “ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo” (2001, p. 10). Se cumpliría de esta manera su sueño de regresar a la vida académica y de salir de la situación de lumpenaje en la que sobrevive, a la vez que realizaría una acción políticamente significativa. Larry –afirma Páez en este mismo sentido– “volvería a restaurar por el lenguaje la experiencia perdida [de Ramírez], condición indispensable para la existencia, a su vez, de la historia, como memoria pública en un lugar y en una época dados” (1995, p. 113).

“Hmmm, si se va buscando los números, por orden, se va armando una frase” (Puig, 2010, 111). Larry descifra el código de las marcas que Ramírez dejó en los libros y descubre que allí, encriptadas, se encuentran las cartas que este escribía a su familia desde la cárcel y también las que recibía de ellos y los guardias le quitaban, transcritas para no olvidarlas en una suerte de diario personal. El mecanismo de encriptación es simple pero suficiente para sortear la mirada de la vigilancia y se podría entender como una literalización extrema del modo de lectura típico de los personajes de Puig. Ramírez, como lector, es Toto llevado a un extremo absurdo por la mecanicidad del procedimiento. Al igual que Toto, Ramírez recurre al texto no para comprender su sentido sino para hallar en él las palabras que habiliten un modo de nombrarse a sí mismo en un relato. Esta vez no hay metáfora en absoluto: Ramírez selecciona palabras de las novelas y las ordena, numerándolas según su necesidad, para escribir. “Aquí el personaje de la novela se refiere a ‘grève’ como arenal, pero usted usa el otro sentido de ‘grève’, ¡huelga!” (*id.*, p. 112). También la irreverencia por la que se caracterizaba la lectura de Toto adquiere un espesor que es, ahora, al menos doble: irreverencia profanatoria hacia el texto, que queda olvidado como construcción que exige una cierta lectura y pasa a ser mero instrumento de un código nuevo (sin embargo, ¿no sigue diciendo algo la elección de las novelas de las que extrae las palabras? ¿Cuáles son esas *relaciones peligrosas* que amenazan al lector?, ¿las de la militancia?, ¿de la familia?), e irreverencia hacia el ojo vigilante del aparato represivo estatal que lo mantiene en confinamiento y que se ve burlado por la treta del prisionero. (El engaño lingüístico inscribe a Ramírez en la larga serie de personajes encarcelados que encuentran en la exploración del lenguaje un modo de libertad: serie que se inicia con Odiseo cambiando su nombre por el de Nadie para librarse de los cíclopes y llega, por ejemplo, al narrador de “La escritura de Dios”, de Borges, que lee en las manchas de un jaguar la frase que

Dios dejó escrita para conjurar los males del fin de los tiempos. En el medio, los ejemplos son incontables).

El desciframiento reanima en Larry la pasión por la investigación y –utopía del intelectual– el interés llegar a lo político desde la academia. “Quiero anotar todo este material... Podría ser un documento importante, de resistencia a la represión (...) Podría ser material útil para mí... para comentarlo. Escribir algo” (Puig, 2010, p. 112). Diario personal y antología de cartas, el texto encriptado en las novelas francesas es, efectivamente, un documento de memoria, un sofisticado artilugio lingüístico destinado a burlar los controles policíacos y a subsistir a la censura. Larry sospechaba ya el pasado militante del viejo debido a que sabía que su llegada a los Estados Unidos se había debido a la intervención de un Comité de Derechos Humanos y a la sintomática aversión del viejo por la política: “les tengo un profundo desprecio [a esos asuntos]” (Puig, 2010, p. 48). La escena de la biblioteca es clave en este sentido: el viejo le había pedido a Larry que le mostrara cuáles eran sus libros favoritos y este lo había llevado a la sección de marxismo, donde estaban *El capital* y *Estado y revolución*, y había aprovechado la ocasión para indagarlo acerca de su pasado y revelarle que sabía lo del Comité. Pero Ramírez niega todo y le pide que lo saque de ese lugar, “no quiero estar junto a sus libros favoritos” (*íd.*, p. 49).

Los mensajes encriptados revelan, finalmente, que antes de ser secuestrado Ramírez había sido un abogado laborista que, haciendo frente, en palabras de Larry, “a una entera maquinaria represiva” (*íd.*, p. 141) y a la burocracia sindical, había coordinado “huelgas salvajes... en seis plantas automotrices” (*íd.*, p. 179). Las novelas revelan, además, lo que las ficciones inventadas por el viejo ya dejaban adivinar, es decir, “una vida y su fracasada relación con sus hijos y su esposa” (Cisterna Gold, p. 55). Según la lectura que Larry logra realizar, Ramírez se había compenetrado tanto con su trabajo y su compromiso político que se desentendió “de su esposa e hijos, y de las carencias diarias de ellos, de los reclamos de ellos” (Puig, 2010, p. 143). En el diario que cifran los libros, aparece transcrita una carta que el hijo le escribió y que le hizo dar cuenta a Ramírez de que se había convertido en una carga asfixiante e insoportable para su familia. Se lee también la resignación con la que asume que si muriese les haría un bien a su esposa y su hijo; sin embargo, es la muerte de la familia la que llega justo en ese momento crítico de renuncia, como una burla del destino. “A ellos los mataron, a su esposa, a su hijo; y a la pobre francesa que subía y bajaba el telón [la pareja del hijo]. Bastó con poner una bomba en su casa” (*íd.*, p. 236).

La novela familiar del psicoanálisis con que Larry se explica esquemáticamente su vida adquiere en Ramírez una dimensión visceral y trágica al ser catalizada por la violencia política. Tal como lo define Eduardo Grüner, “lo trágico es, justamente, lo que excede la capacidad de simbolización discursiva pero al mismo tiempo la determina, en un choque perpetuo e irreconciliable entre el discurso y algo del orden de lo real” (2002, p. 31). No es solo lo familiar lo que está en el origen del trauma, es lo familiar cruzado por lo político y que hace de Ramírez ese sujeto impedido. Ramírez es un personaje de tragedias griegas, es una Antígona, situada en el cruce irresoluble entre el *oikos* y la *polis*.

La violencia de lo acontecido borró la memoria del viejo y lo dejó sin pasado pero algo, irrefutable, todavía permanece y es la culpa. Este es el nudo del trauma: Ramírez no puede dejar de asumir la carga del horror y se atribuye la responsabilidad por la muerte de su familia. “El objeto a que está dirigida [la culpa] ha desaparecido y el acto original está olvidado pero la culpa se extiende sobre su vida como una mancha de aceite” (Puig, 2010, p. 150), le dice Larry. El asunto vuelve en cada una de las ficciones que Ramírez inventa. En uno de los relatos dos perros lo salvan de unos hombres que quieren matarlo y él concluye: “se sacrificaron para que yo pudiera vivir...” (Puig, 2010, p. 156). En el sueño de la Rusia zarista las palabras de Larry resuenan fantasmales:

–Gracias... señor, usted trabajó muy duro en su profesión, ¿no es así? Fue muy empeñoso, diligente (...) Pero llegó el momento en que empezó a querer a su trabajo, ya no le resultaba doloroso (...) Es bueno trabajar, pero lo bueno puede volverse peligroso, puede seducirnos. Porque es bueno y redundante en logros, en conquistas, y porque se está desarrollando una tarea socialmente válida, la mente aprovecha así para desentenderse de otros quehaceres dolorosos o difíciles.

–¿Por ejemplo cuáles?

–Se sacrifica la familia en nombre del trabajo.

–¿Y ese sería mi caso? (*íd.*, p. 209)

Pero en la ficción, Ramírez ha hecho todo para salvarle la vida a Larry y a su prometida, por lo que la voz onírica, reparadora, del joven puede responderle, tranquilizándolo, dándole la respuesta que nadie puede darle en la vida real, “usted es el ejemplo de lo opuesto” (*íd.*).

En uno de esos diálogos en los que se entretajan las memorias de la vida familiar y amorosa de Larry con los inventos de Ramírez, Larry se las ingenia para colar el tema de la actividad sindical y obtiene una fugaz prueba de que, en algún sitio de la memoria del viejo, algo todavía se conserva. Es una reunión familiar, Larry ha llevado a su novia a la casa para presentárselas a sus padres pero una llamada desde la fábrica lo obliga a retirarse. Tiene que organizar una huelga y no está seguro de si funcionará su plan de parar dos horas por día cada sección de manera coordinada. Es ahí cuando se abre el pasaje y, como si otra voz hablara desde su boca, Ramírez, que hasta entonces, consternado, había intentado persuadir a Larry de que se quedara en la fiesta y que mandara a otra persona a la fábrica, se despoja de su ignorancia añorada, de su senilidad, y dice:

No es dos horas por día, Larry, tan solo dos horas dos veces por semana sería suficiente. Lo que cuenta es cuándo parar cada sección. Tiene que ser hecho de manera que desarticule totalmente el plan de producción. Escuche, un programa de producción sigue una concatenación lógica, es esa concatenación que debemos atacar... Las piezas de una determinada sección no serán retiradas a tiempo, se apilarán y saturarán la línea de ensamblaje. Otro ejemplo: si los ejes no llegan a tiempo el resto de la operación montura también se detiene (*íd.*, p. 186).

Sumido en el discurrir de la ficción, Ramírez recupera el espesor perdido de las palabras. Es, otra vez, quien había sido antes de la cárcel. Sin embargo, lejos de devenir en una revelación reparadora, el rapto de pasado se va así como llegó y la represión se reafirma cada vez que Larry le lee pasajes de las anotaciones encriptadas: “Está todo tergiversado, siguiendo su antojo. No sé qué tipo de necesidad estaba usted satisfaciendo al hacer tal cosa. Cambiar un texto entero.” (Puig, 2010, p. 235)

Tal como lo señala Cisterna Gold, la relación de Ramírez con su historia familiar siempre ha estado mediada por una compleja relación con el lenguaje. La necesidad de codificar la escritura iba más allá de la obligación de burlar el control carcelario y surgía, antes, por el peso de “una verdad tan dolorosa que es casi imposible de contar con las propias palabras y por eso es necesario usar otras, apropiarse de las cartas que un personaje le escribe a otro y numerar las palabras que necesita” (Cisterna Gold, 2011, p. 55). La afasia parece haber sido el último paso de un proceso de

distanciamiento con el lenguaje que ya venía ocurriendo desde antes del evento traumático final a partir del cual ya no hay elaboración posible. “Recordar es exponerse a la desesperación: y el tiempo pasado del verbo ser no da por sentada otra cosa que la realidad de la muerte” (Steiner, 1980, p. 47). El rapto de memoria inducido por la imaginación dialogada no dura más que lo que dura la frase y no volverá a ocurrir, enseguida regresa la culpa y la necesidad de inventarse un destino alternativo en la nebulosa zona de la ficción:

Dígame por qué está decidido a ir a ese mitin... a pesar del peligro terrible (...)
Larry, no estoy seguro de haber comprendido... No estoy convencido del todo...
En este momento no se me ocurre ninguna razón que pueda justificar su
muerte... Lo único, lo que viene primero para sus seres queridos... es que usted
siga vivo... Nada podría tener más importancia. (Puig, 2010, p. 188)

Multiplicidad de textualidades, palimpsesto de lecturas, en la decodificación de los libros, la Historia misma, esfíngica, se asoma con su incógnita. Pero toda teorización está condenada a fracasar en la literatura de Puig y esto no ha cambiado. Aunque en esa cruzada interpretativa contra unos signos manuscritos en páginas de novelas olvidadas algunos de los datos de los hechos pasados se recuperen, la memoria, estallada en fragmentos de olvido, sigue siendo una apuesta perdida. La posibilidad de construcción de un relato coherente y explicativo a partir de la experiencia del horror permanece vedada: los hechos nunca escapan de la condición de clandestinidad y secreto en la que ocurrieron y es el mismo Ramírez el que se encarga, en sus últimos momentos de vida, de negarle a Larry la posibilidad de acceder a los libros y realizar la investigación. La vida del viejo se irá tan enigmática como llegó a esa tierra ajena, negando cualquier esperanza de recuperación de la experiencia perdida, pero su pregunta quedará resonando: ¿qué es lo debería sentirse ante las palabras? La escritura del pasado, el trabajo de la historia, no alcanzan a resistir una pregunta para la que no hay respuesta.

Habremos de convocar una vez más el nombre de Walter Benjamin para pensar la literatura de Puig, para pensar la estrecha relación que une en Ramírez la imposibilidad de la experiencia y el vacío del lenguaje. La idea aparece en “El narrador” y en “Experiencia y pobreza”:

La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizá tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. (1987, pp. 167-168)

De la intensidad de ese escenario –la Primera Guerra Mundial– que había llevado la muerte a una escala hasta entonces inimaginada, el hombre, que ha pagado su entrada “en el tiempo del sujeto moderno (...) sacrificando el antiguo concepto de experiencia” (Forster, 2012, p. 131), no ha podido elaborar un relato que transforme lo vivido en narración porque no hay relato posible que conjure el encuentro con la muerte. El horror, *leitmotiv* de los nuevos tiempos, como negación de la experiencia, exige el silencio o la literalidad: cada vez que acontece el horror, surge la hesitación entre la memoria y el silencio. Después de la Segunda Guerra Mundial, la literatura se debatió entre la imposibilidad de escribir (cómo escribir poesía después de Auschwitz, se preguntaba Adorno⁷⁴) y el imperativo de la memoria que clama recordar para no repetir. El viejo Ramírez representa la imposibilidad del testimonio y es la contracara de un Primo Levi⁷⁵. No hay relato que construir del horror. Solo resta, para él, intentar aprenderlo todo otra vez. La novela, escrita cuando todavía miles de desaparecidos permanecían en la sala de torturas, se adelanta a ese problema que marcaría al país en los años subsiguientes al fin de la dictadura: la cuestión de la memoria. No podemos dejar de leer, desde hoy, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* en esta tensión irresoluble entre la imposibilidad del recuerdo, representado por Ramírez, y el *deber de memoria* (Vezzetti, 2007, p. 3), encarnado en la figura de Larry y su insistencia en recuperar los trozos quebrados del pasado. Anticipa, así, una pregunta que inaugura una temporalidad dislocada: la pregunta por aquello que queda *después del final*, aquello que persiste, que resta, luego de ese acontecimiento final que es el crimen dictatorial y

⁷⁴ “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se hace hoy imposible escribir poesía” (Adorno, 1962b, p. 29).

⁷⁵ Los crímenes del terrorismo de estado se han convertido en referencia ineludible en occidente a la hora de pensar la serie de atrocidades que el siglo xx ha dejado, al punto de que la palabra desaparecidos se pronuncia en castellano en el resto del mundo (Vezzetti, 2007, p. 43). Por lo tanto, no es desproporcionado recurrir a la cita de Benjamin o a estas comparaciones para pensar la novela de Puig.

el fin de los sueños emancipatorios⁷⁶. En el tiempo abierto por la pregunta se hace presente un futuro definido por la pregunta por el pasado.

Ramírez, lo decíamos antes, es un personaje de tragedia griega: muerto en vida, ha pagado a Caronte su ingreso al subsuelo de la muerte a un alto precio y ha bebido de las aguas del Leteo para ser expulsado luego a la superficie como un invocado al que las palabras inscriptas en un libro y leídas por un piadoso Odiseo reclaman. Porque, como Odiseo, Larry se asoma a las puertas del Hades y realiza su *nekylia*, su invocación a los muertos, para intentar entender qué ha sido de ellos. La lectura como *nekylia* encuentra su fórmula poética en aquel verso de Quevedo, rescatado por Chartier: *escuchar a los muertos con los ojos*⁷⁷. En los libros rescatados en los que Ramírez supo encriptar su escritura, Larry oye esa voz de ultratumba ahora usurpada. Pero no es la experiencia perdida lo que aparece sino el abismo, la certidumbre de que allí hay algo inalcanzable, incomprendible y –lo que la existencia afásica del viejo denuncia– insoportable. Muerto en vida, Ramírez es, también, un zombi. ¿No es la muerte, acaso, la que ha dejado a Ramírez en ese estado de suspensión? Como salido de una película de George A. Romero, el viejo es uno de esos seres que deambulan instintivamente por los lugares en los que vivieron para intentar la repetición imposible del eco de lo vivido: para Ramírez, esos lugares –ya que no pueden ser los geográficos por su condición de exiliado– son los libros, la palabra escrita. “El zombi –afirma Mariana Catalin– supone que el final ya ha advenido, es decir, introduce un tiempo ‘post-apocalíptico’” (2016, p. 14). Desde la figura zombi de Ramírez, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* instaaura la dictadura como evento que marca la cesura en el transcurrir de la historia. La dictadura como la gran catástrofe del fin de los tiempos, del fin del tiempo. Pues no hay tiempo en el zombi: pura existencia sin consciencia, el zombi no experimenta nada, es un cuerpo que camina sin pasado ni futuro. La doble edad de Ramírez, a la vez viejo y niño, expresa esta condición: como niño, no tiene pasado, y como viejo, no tiene futuro. Es un

⁷⁶ Mariana Catalin (UNR-CONICET) trabaja actualmente los *Imaginarios para después del final en la narrativa argentina actual*. De los trabajos que se desprenden de ese proyecto –el último de los cuales es “Un final/el final: *Cuaderno de Pripjat* de Carlos Ríos”. *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, XXII(2), mayo-agosto de 2018, pp. 21-34–, tomamos la idea de un “después del final” como un modo de la ficción de indagar el tiempo que sobreviene a un final de los tiempos, “la posibilidad de narrar un tiempo de la sobrevivencia que deje entrever, sin embargo, un final radical” (Catalin, 2017, p. 1).

⁷⁷ Este es el comienzo del soneto: “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / i escucho con mis ojos a los muertos” (Quevedo, 2003). En su lección inaugural para el Collège de France, Roger Chartier (2012, p. 7) adapta el verso y resulta la fórmula citada.

cuerpo que persiste en *ese tiempo en el que tiempo ha dejado de contar*. La frase es de Valéry y remite, otra vez, a “El narrador” de Benjamin, donde se la cita como un lamento por el fin de la época premoderna en la que la exigencia de la productividad industrial no regía el ritmo de vida. Ese tiempo remoto era el tiempo en el que el tiempo no contaba y el tiempo postapocalíptico encuentra su reflejo en él. Lo postapocalíptico es, también, un regreso a lo primitivo, algo explorado por las novelas del género, que, sin embargo, lo piensan como tiempo futuro, mientras que *Maldición eterna a quien lea estas páginas* lo insta en el presente histórico del momento de la escritura: la dictadura ha dislocado el tiempo y ha dejado esos cuerpos perdidos como símbolos del final.

Maldición eterna a quien lea estas páginas marca un quiebre radical en la novelística puiguiana en lo que respecta a la ficcionalización de la lectura. En primer lugar, por el reconocimiento del goce como trasfondo común y fundamento de todo modo de lectura, incluido el exegético. Esto es nuevo. Goce e intelectualidad habían permanecido durante toda la producción literaria de Puig como polos que se excluían mutuamente. En el discurso de Larry sobre su propia práctica de lectura, sin embargo, la lectura como goce surge a la par que el despertar de los deseos eróticos. En segundo lugar, el quiebre ocurre a partir del reconocimiento de la necesidad de que la lectura interpretativa ocurra, pese a todo, como gesto de compromiso ético con las preguntas por el pasado. Este es el salto de la política de la lectura puiguiana: el lector que busca la verdad en el texto ya no es una caricatura a la que educar sino un Sísifo que cumple su deber histórico ante la demanda muda de un otro despojado de relato; aun cuando se trata de una búsqueda que está condenada a fracasar, sigue habiendo necesidad y nobleza en el intento: el proyecto de escritura de investigación a partir de los libros codificados le es arrebatado a Larry de sus manos pero él no cesa en su empeño de conjugar la vida intelectual con el quehacer político. Por último, la lectura interpretativa no es el único modo de lectura en la novela que aparece signado por el fracaso. Y esto también es una novedad. Desde que para Ramírez el lenguaje ha quedado vaciado de su significación al ser golpeado por el peso de la historia, el juego exploratorio y ficcional del discurso que mezclaba lectura y vida para darse un lenguaje auténtico en el que descubrirse a sí mismo, esto es, el modo de lectura típico de los lectores de Puig, también está negado. Ese modo de lectura, el modo de lectura Puig, el modo en que Toto leía, el que Valentín aprendió de las lecciones de Molina, muestra, por fin, su

inutilidad. Ramírez, que había sido un lector típicamente puigiano, que encontraba en los textos las palabras para hallarse a sí mismo y construirse discursivamente, ya no es capaz, en el exilio, de leer sino maquinalmente. Los delirios ficcionales que ensayan los dos personajes en conversación quizá les (y nos) permitan sentir la vibración de los temblores ocultos del pasado y sospechar el trauma pero no son capaces de revelar una verdad, de solucionar el misterio de una vida atravesada por la violencia de la historia, de ponderar las dimensiones de esa experiencia que apenas se deja vislumbrar, y lo único que logran es acrecentar la fuerza de la incógnita. La lectura no tiene nada que hacer, después de todo, contra aquello que la excede. En este sentido, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* es la narración de una imposibilidad, la imposibilidad de la lectura en cualquiera de sus modos.

Esta es la última lección de Puig. La literatura, cuando no se vuelve pastoral⁷⁸, fracasa en sus respuestas a los problemas que la política y la historia le presentan, pero asume otra labor, acaso irremplazable: los trae a la arena de lo común desde su propia perspectiva indeterminada, habilita abordajes inusitados e intensifica su poder de conmoción.

⁷⁸ Tomamos libremente el concepto de *pastoral* de Horacio González (2008), donde define la lectura pastoral como una lectura fuertemente ligada a lo educacional por la cual “se introduce a un sujeto (...) a un mundo de valores que muchas veces son valores sagrados. Pueden ser valores laicos, pero por detrás, o persiguiendo lo laico de una manera volátil pero efectiva, está lo sagrado” (p. 163). Lo pastoral implica la negación de la crítica y de la reflexión por la fuerza de la moral.

Epílogo
De la lectura al vampirismo

Hemos dedicado uno de los capítulos de este trabajo a pensar en qué consiste la política cultural de Puig y cómo esta surge, inextricablemente, del modo en que la lectura es ficcionalizada en sus novelas. Señalamos la conveniencia de hablar de *pop* o *camp* pero, sobre todo, señalamos la necesidad de avanzar más allá de esas categorías para entender la diferencia de esta literatura, el modo particular en que, a partir del entrelazamiento entre lectura, vida y escritura, se inserta en esa discusión que atraviesa la modernidad entera: la discusión acerca de la *gran división* entre cultura baja y cultura alta. Sin embargo, si nuestro trabajo hubiera partido, arbitrariamente, de un recorte distinto del *corpus* total de las novelas de Puig, si hubiera tomado solo la segunda mitad de la producción novelística del autor, es probable que ninguna de estas cuestiones hubiera surgido, al menos no con la necesidad con la que se nos impusieron; no habríamos llegado a poner en cuestión el bovarismo ni la alienación como categorías para leer a Puig y, ciertamente, nos habría costado pensar que existe un *modo Puig* de la lectura. Es que mientras que la cultura (cine, boleros, tangos, libros, radionovelas) saturaba las primeras novelas de Puig y ofrecía página tras página la oportunidad de reconocer un momento de ficcionalización de la lectura, las últimas novelas, por el contrario, están, como lo constata Alan Pauls, “despobladas de cultura” (Pauls, 2009, p. 378). Puig, que había hecho del método compositivo del *collage* y de la incorporación de todo tipo de textualidades a la trama de sus textos una marca de autor, cierra su recorrido escriturario con dos novelas en las que la cultura –entendida en un sentido acotado, es decir, como producción estética y ficcional– está ausente. Se trata de *Sangre de amor correspondido* y de *Cae la noche tropical*.

Este despojamiento se había iniciado, sin embargo, antes. Aparte de los quiebres que señalamos en el capítulo anterior, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* marca otro quiebre en la narrativa puiguiana, que hemos eludido mencionar: es la desaparición de la política cultural como horizonte de discusión. En cierto momento, Larry, que detesta la cultura de masas y no tiene siquiera un televisor en su casa, habla acerca de su formación intelectual:

Me habían bombardeado con ideologías desde niño, la prensa, la televisión, las compañías políticas, la publicidad, la religión, la escuela, y las había detestado a todas pero casi sin saberlo, vagamente sin darles una respuesta coherente. Asqueado me volqué en la literatura, en el refinamiento, en algún contrapeso cultural que oponer a ese atado de mentiras, y falacias mal propuestas. El marxismo me pareció la respuesta, el modo de mantenerme íntegro y entrar en la realidad social, no huir de ella. (Puig, 2010, pp. 202-203)

Es un parlamento demoledor, enunciado desde el lado prestigioso de *la gran división*, que desconoce la indiferenciación en que la literatura de Puig había sabido colocar los textos de la cultura. Contrariamente a lo que se podría esperar, la novela no da ninguna respuesta a esa diatriba. El discurso está allí para construir al personaje de Larry y no como engranaje de una elaboración de posicionamiento en una política cultural. Ya no es esa la discusión que la literatura de Puig se preocupa por dar. Todo el interés por intervenir en el conflicto de la *gran división* y la búsqueda de una superación del *pop* como horizonte estético han desaparecido. Si podemos seguir leyendo el texto dentro los lineamientos del democratismo que proponían las primeras novelas, es solo a partir de la puesta en constelación de esta con aquellas. Pero el interés se ha corrido. La política cultural ha devenido política a secas. Con la intensificación de la preocupación por las dimensiones concretamente políticas de la lectura, cuyo primer índice fue la analogía entre el democratismo en la lectura y el democratismo sexual y que siguió con la indagación en el cruce entre lectura y memoria, decrece la preocupación por la política en sentido cultural. No son tiempos para hablar de cultura, parecía decir el Puig de los setenta.

Se pueden trazar diversas periodizaciones de la novelística de Puig. Atendiendo a la política en un sentido restringido, *El beso de la mujer araña* inaugura el “ciclo política”, un Puig setentista que se despedía con *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y que había escrito también *Pubis angelical*, publicada en 1979, novela que aborda la cuestión del feminismo y, en menor medida, del peronismo. Atendiendo a la ficcionalización de la lectura, en la última novela de nuestro *corpus*, reconocíamos un quiebre que si, por un lado, abría las preocupaciones por el acto de leer a dimensiones y modalidades nuevas, por el otro, dejaba atrás discusiones culturales que habían definido la literatura de Puig hasta entonces, luego del tránsito por esa otra novela en la que los valores surgidos de las primeras aparecían ya cristalizados en una moral férrea

convertida en didáctica. Es un texto bisagra en la novelística de Puig porque inscribe el comienzo de ese despojamiento en el que la lectura acabará abandonado el lugar de protagonismo que tenía hasta casi desaparecer⁷⁹. Si las primeras novelas estaban saturadas de textos y encontrábamos pasajes de ficcionalización de la lectura en casi todas sus páginas, en las últimas, en cambio, difícilmente encontremos la insistencia del tango y los boleros, la recurrencia del cine y los libros que eran, junto al escamoteo de la figura del narrador, las marcas evidentes de la narrativa de Puig⁸⁰.

Maldición eterna a quien lea estas páginas es una novela de transición: aunque la lectura sigue jugando un papel decisivo –será la última vez que lo tenga en la literatura de Puig–, junto a ella, aparece otro proceso que será el acabe por reemplazarla: el *vampirismo*. “Usted es como un vampiro. Se alimenta de la vida de los demás.” (Puig, 2010, p. 79). Larry le reprocha a Ramírez la insistencia con que este lo inquiera por cada detalle de su vida. Las preguntas de Ramírez son siempre las mismas: qué sucedió, qué palabras usó y cómo se sintió mientras tanto. Punzante interrogatorio que no halla descanso en toda la novela y que obliga a Larry a un ejercicio de introspección, de autoconocimiento, de elaboración de un relato de sí. Ramírez es como un *voyeur* que necesita espiar la vida desnuda del otro, nutrirse de ese relato. “Trate de imaginarse cómo se siente la víctima mientras la van vaciando, de a poco” (*id.*). Aunque no pueda zafarse del juego vampírico, Larry comprende sus reglas rápidamente: no se trata de un interés por conocerlo y establecer un contacto auténtico entre alteridades puestas en conversación (no son ellos dos Valentín y Molina, cuya proximidad obligada en la heterotopía de la celda los había llevado a fundir sus yoes en lo otro para reconocerse iguales), se trata de aprovecharse del otro para llenar el vacío de una vida que ya ni

⁷⁹ Hay otras segmentaciones de la producción novelística de Puig. En el ensayo que venimos citando en este epílogo, Pauls encuadra a *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* como el ciclo de las parejas: “son novelas conversadas, cuyo campo de acción aparece prácticamente delimitado por la distancia íntima del *tête à tête* (...), un binomio puntual, sobredeterminado, ligado a una coyuntura específica que supone siempre la acción de una cierta violencia” (2009, p. 383).

⁸⁰ En *Sangre de amor correspondido* solo hay una escena de lectura: Josemar, el protagonista, camina por la plaza del pueblo y escucha una canción por el altoparlante. Cree que se la dedicó la chica de la que no puede olvidarse y piensa, entonces, en pedir

otro [tema] para contestarle, uno que dice cosas diferentes, ‘nunca más oíste hablar de mí... pero yo continué viéndote... en toda esta nostalgia que quedó... tanto tiempo ya pasó... pero nunca te olvidé... Cuántas veces yo pensé volver... y decirte que mi amor nada cambió... pero el silencio a todo fue mayor... y a la distancia muero... sin que llegues a saber...’ (Puig, 1982, p. 170)

Huelga ya el comentario sobre la escena, baste concluir que el fragmento parece extraído de alguna de las novelas del ciclo de Coronel Vallejos.

siquiera los libros pueden llenar, pues Ramírez entiende pronto que los libros, que la letra escrita que estudia con la torpeza de una máquina, no le darán la respuesta que busca, esa capacidad de sentir(se), de volver a sentirse humano. En cambio, Larry, esa vida en la que Ramírez cree poder encontrarse a sí mismo, está ahí como una fuente de la que beber. “A veces me da la impresión de que me quiere sorber la vida, como una Coca-Cola” (Puig, 2010, p. 47).

En la noche tropical de Río, Nidia y Lucy, dos hermanas que transitan los últimos días de sus vidas, buscan el modo de no dejar ir aquello que alguna vez les pudo haber pertenecido: el vértigo de las vivencias, la intensidad de los sentimientos amorosos, el deseo. Están, sin embargo, solas y encerradas en una pequeña casita, exiliadas –son argentinas– y alejadas de su familia. Pero hablan. Son “devotas del chisme”, “profesionales de la alteridad” (Pauls, 2009, p. 378). Mientras el tiempo pasa y se acerca el final, hablan entre ellas una conversación interminable y obsesiva alrededor de un solo tema: Silvia, su vecina psicoanalista, también argentina, también exiliada. Se vuelven adictas a ella. Viven de lo que le escuchan, de lo que ella les confiesa –necesitada de alguien a quien contar su vida tal como sus pacientes se la cuentan a ella– y, sobre todo, de lo que pueden decir acerca de ella: lo que importa, a fin de cuentas, es el relato que puedan construir a partir de la materia biográfica que Silvia les ofrece. Vampirizan su vida con las mismas ansias de intimidad ajena con que se lee una biografía (de hecho, una de las hermanas dice en algún momento de la novela estar leyendo la biografía de Vivien Leigh).

No es del todo cierta –aunque suscribamos a ella porque resume la impresión que deja la novela– la afirmación de Pauls acerca de que *Cae la noche tropical* está despoblada de cultura. No lo está, al menos, del todo. Hay algunos pasajes de ficcionalización de la lectura en los que la lectura aparece asociada a la imposibilidad del recuerdo. Nidia y Luci intentan, dificultosamente, reconstruir la sonatina de Darío o la novela de Emily Brontë, lecturas del pasado cuyas sensaciones quieren evocar y apenas si lo logran:

Cuando digo páramo me vienen a la mente las Brontë, para mí un páramo es un lugar gris, pero interesante, con un misterio, una niebla blanca, y de a ratos otra cosa más, ¿te acordás?, unas ráfagas de garúa con reflejos de sol que no se sabe

cómo llegan hasta ahí. Y en el cielo muy bajas unas nubes terribles casi negras.
¿Te acordás de la excursión al museo de las Brontë? (Puig, 2016, p. 33)

Cuando no hablan sobre Silvia, todo gira en torno a la posibilidad y el esfuerzo por recuperar un trozo de pasado. “¿Te acordás?”, es la muletilla que se repite en la conversación. Lectura y rememoración habían estado siempre ligadas en la literatura de Puig: la rememoración era, más bien, un momento de la lectura, el momento en que el texto se volvía otro a través de la reescritura irreverente. Ya no se trata de eso ahora: el intento es reconstruir el texto perdido que los años han borrado (“–‘*Calla, calla, princesa, dice el hada madrina*’... ¿y qué más? / –Sí, Luci. / –Ay, ¿cómo era? Si ya lo dije... / –Algo del caballo... / –Sí, el caballo con alas... ¿cómo es que sigue?” (*íd.*, p. 85)).

Otro de los pocos pasajes de ficcionalización de la lectura contiene en sí mismo el gesto del abandono de la lectura, el pasaje de la lectura al chisme, al vampirismo. Luci le comenta a Nidia las películas que ha visto junto a Silvia y lo que comentan, lo que exponen, no es su propia lectura sino la lectura de la otra:

A esta Silvia la impresionaba cómo estaba Vivien Leigh, sobre todo en *El puente de Waterloo*, tan linda, joven de unos veintipico, pero con una cosa oscura dentro, que impresiona mucho, en los momentos en que el destino se interpone. A ella como psicóloga la impresionaba mucho porque Vivien Leigh cuando hizo esas películas tenía todo en la vida, ¿y cómo podía saber que la vida si quiere te lo puede quitar todo, de un momento para otro? (*íd.*, p. 47)

No es ya la lectura de la película en sí sino aquello “que comentaba esta Silvia” (*íd.*, p. 48) cuando veían las películas lo que lleva a las hermanas a hablar sobre sí: “Yo de muy joven nunca me imaginé, todo lo que nos podía pasar” (*íd.*). Hablan sobre sí en pretérito y cuando quieren volver al presente deben regresar a Silvia, que, al contrario que ellas, no *ha vivido* sino que vive todavía.

–¿Y la muchacha esta lloró mucho al ver la película ese sábado?

–Lloró un poco. Y dice que le hizo bien. Aunque yo creo que lo que le hizo bien fue contarme todo. Fue la primera vez que me contó lo que le estaba pasando (*íd.*, p. 49).

Mientras Silvia sea el objeto del chismosear de las hermanas, será “esta Silvia”, expresión de la distancia en que el vampirismo la coloca, porque el vampirismo es la negación del otro, su objetivación en insumo para la propia vida. No hay en él diálogo posible pensado como apertura al encuentro con el otro. El otro –y esta es la clave para entender por qué el vampirismo corre a la lectura de su lugar de centralidad– deviene texto. Igual que un texto a ser leído, manipulado y utilizado para construirse a sí mismo como sujeto en el discurso –esto es lo que hacían los típicos lectores puiguanos–, el otro puede ser leído y aprovechado con los mismos fines. Si recordamos las palabras con las que Molloy definía el cine para las novelas del ciclo de Coronel Vallejos, hallamos que describen la práctica del vampirismo con precisión: el otro puede ser, también, un “fantasmal suplemento ontológico” (2001, p. 48). Contrariamente a la idea de Páez, que veía en la relación entre Larry y Ramírez una exasperación de “la situación básica de toda comunicación –la construcción dialógica de la subjetividad” (1995, p. 119), la relación vampírica es la negación del diálogo: si una construcción subjetiva surge de allí no es porque haya dos subjetividades expuestas en diálogo a la ajenidad del otro sino porque uno ve al otro como una oportunidad de reafirmarse a sí mismo. El otro objetivado en texto devuelve siempre la imagen de uno.

Si el vampirismo ha tomado el lugar de la lectura es porque en el fondo, es decir, más allá de los soportes en que esa experiencia tiene lugar, ambas prácticas no solo funcionan de una misma manera sino que persiguen un mismo fin, que Pauls definió con claridad: “el deseo de ver y de verse en otra escena, el impulso mimético, la voluntad de proyectar, identificarse, idealizarse (...), la necesidad imperiosa de usar y atravesar el relato de una experiencia ajena para poder hablar de sí” (Pauls, 2009, pp. 378-379). Sin embargo, el pasaje de la lectura al vampirismo, del texto a la vida del otro, no está libre de consecuencias que afectan, por decirlo de algún modo, al *humor* de la literatura de Puig. La irreverencia del modo Puig de la lectura –ese expropiar al texto de su sentido supuesto para convertirlo en materia plástica y oportunidad de escritura, ese desinterés por lo que el texto exige en tanto relato a interpretarse, esa irreverencia que era capaz de desactivar o poner en suspenso la máquina cultural–, cuando en lugar de con un texto funciona con un otro, se transforma en violencia. Es la violencia de la intromisión, del espionaje, la violencia de la violación de la intimidad, del confesionario y la sala de interrogatorios, la violencia de la verdad que es arrancada y que deja a la vida expuesta en su fragilidad, sin nada de lo que agarrarse ya que el *voyeur*, el

chismoso, el que ha violentado permanece encerrado en sí mismo en su juego onanista. Ramírez, Nidia y Lucy comparten esa oscura condición que los mueve a la vileza: la desesperación por la vida perdida (perdida por estar perdida la memoria de lo pasado, como en Ramírez, y por estar perdido el futuro: la vejez es ese tiempo en el que ya no queda tiempo) no anula, sin embargo, las ganas, el deseo, la necesidad de seguir viviendo. Y, ante la imposibilidad de hacerlo, viven las vidas de los otros. *Los viven*, no en el sentido económico que lleva la frase sino narrativamente, biográficamente: se aprovechan de sus relatos de sí.

Este nuevo humor que define a la última etapa de la literatura de Puig –en el sentido que le otorga a la palabra la teoría humoral de los medievales, como un síndrome fisiológico que afecta el cuerpo y el alma del que lo padece– es la *melancolía*. Agamben (2006) entiende la actitud del melancólico –ese “desesperado hundirse en el abismo que se abre entre el deseo y su inasible objeto” (p. 33)– como una “capacidad fantasmática” que hace posible la apropiación imposible de un objeto haciéndolo “aparecer como perdido” (p. 53). Aquello que los personajes de las últimas novelas de Puig quieren asir en la melancolía es, sencillamente, la experiencia de vivir. En el lamento por el pasado perdido y en la búsqueda infructuosa por recuperarlo, en la envidia por el otro que, creen, sí es capaz de vivir porque es diferente a ellas –es joven– pero a la vez es igual –ellas, las hermanas, también fueron jóvenes y pudieron pensar la experiencia como posibilidad, pudieron habitar la idea de que la vida todavía estaba por vivirse–, el artificio de la melancolía ofrece la oportunidad de hacer aparecer como propio aquello que se sabe inapropiable. En la actitud del melancólico “el deseo niega y a la vez afirma su objeto y, de este modo, logra entrar en relación con algo que de otro modo no hubiera podido ser apropiado ni gozado” (Agamben, 2006, p. 13). Ante la inminencia de la muerte, Ramírez, Luci y Nidia descubren, desesperados, que la vida por vivirse es ahora la vida que no se vivió, que no se pudo vivir. ¿Quién fuera capaz de habitar ese hiato, de no perderse y desquiciarse tras esa cesura en la que lo futuro se desvanece en pasado? El otro, se responden, que pude haber sido yo.

Nos hemos ido ya de la zona que nuestras intenciones iniciales delimitaban y es posible que, aunque no en demasiadas ocasiones, lo hayamos hecho más de una vez a lo largo del trabajo. Cuando ha sucedido, ha sido siempre con una doble conciencia: la conciencia de que los desvíos debilitaban metodológicamente la propuesta y que podían provocar una esperada imprecación, “¿tiene esto algo que ver con la ficcionalización de

la lectura?”, y, junto a ella –quizá a modo de respuesta a esa pregunta–, la conciencia de que cada desvío no ocurría por una distracción de los objetivos del trabajo sino como consecuencia de la profundización en nuestro objeto de estudio, del interés intensificado en la indagación; era el derrotero que se marcaba en el devenir mismo de la escritura y los desvíos venían, a fin de cuentas, a confirmar una de las sospechas que habían dado origen a este trabajo: la sospecha de que un texto se espesa, adquiere cierto relieve, cierta altura, en esos lugares donde se nombra de algún modo la lectura y que desde allí es posible leer *más allá* del gesto de su ficcionalización. En la cima de esa colina hay, anómala, una puerta múltiple que conecta dimensiones heterogéneas; hemos girado entre sus hojas, alrededor de su eje, hasta salir.

Bibliografía

Corpus principal

- Manuel Puig (1969) [1969]. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Manuel Puig (1995) [1976]. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Manuel Puig (2010) [1980]. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Buenos Aires: Booket.
- Manuel Puig (2011) [1968]. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Booket.

Corpus secundario

- Manuel Puig (1973) [1973]. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Manuel Puig (2012) [1979]. *Pubis angelical*. Buenos Aires: Booket.
- Manuel Puig (1982) [1982]. *Sangre de amor correspondido*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Manuel Puig (2016) [1988]. *Cae la noche tropical*. Buenos Aires: Booket.

Bibliografía crítica sobre Manuel Puig y entrevistas

- Alsina, Jean (1981). “El beso de la mujer araña de Manuel Puig como relato: algunas sugerencias”. *Organizaciones textuales (textos hispánicos)*. *Actas del III Simposio del Séminaire d'etudes littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*. España: Université de Toulouse II-Le Mirail.
- Amar Sánchez, Ana María; Stern, Mirta y Zubieta, Ana María (1981). “La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Amícola, José (1995). “‘Gender’ y ‘genre’ en Manuel Puig”. *Lateinamerika-Studien*, 36, 155-163.
- Amícola, José (2000). “Manuel Puig y la narración infinita”. En: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 11 – La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.
- Balderston, Daniel; Quiroga, José (2005). *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Bacarisse, Pamela (1988). *The necessary dream: a study of the novels of Manuel Puig*. Great Britain: University of Wales Press.
- Christ, Ronald (1979). "A last interview with Manuel Puig". *Christopher Street*. Recuperado de: <http://ronaldchrist.com/interviews/interviews.html>
- Cisterna Gold, María Inés (2011). "Figuras de la autobiografía: La voz del escritor en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig". *Hispanic Journal*, 32(1), 45-59. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/44287482>
- Corbatta, Jorgelina (2009). *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor.
- Débax, Michelle (1981). "Autorepresentación y autoreferencialidad en un texto narrativo: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig". *Organizaciones textuales (textos hispánicos)*. *Actas del III Simposio del Séminaire d'etudes littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*. España: Université de Toulouse II-Le Mirail.
- Echavarren, Roberto (1978). "El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto". *Revista Iberoamericana*, 102-103, 65-75. Recuperado de: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3231/3413>
- Echavarren, Roberto (1998). "Identidad versus vapor". Amicola, José y Speranza, Graciela (coords.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Eloy Martínez, Tomás (2010). "Manuel nunca dijo adiós". *Lugar común la muerte*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ezquerro, Milagros (1981). "La organización narrativa: el relato y el diálogo". *Organizaciones textuales (textos hispánicos)*. *Actas del III Simposio del Séminaire d'etudes littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*. España: Université de Toulouse II-Le Mirail.
- Fabry, Geneviève (1998). *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Friera, Silvina (2013). "También me interesa la crítica en otros formatos". *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29670-2013-08-24.html>
- Garrido Domínguez, Antonio (2000). "M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*". *Anales de literatura hispanoamericana*, 29, 75-102. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110075A>

- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (1993). “Condenados por leer: lectura y lectores de Puig en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*”. *Hispanic Review*, 61(4), 483-500. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/474261>
- Link, Daniel (2013). “Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno”. Conferencia pronunciada en *CAMP! - Afetos e Poses*. UERJ. Rio de Janeiro. Recuperado de: https://www.academia.edu/6458921/Kitsch_camp_boom_Puig_y_el_ser_moderno_Daniel_Link
- Ludmer, Iris Josefina (1971). “Boquitas pintadas: siete recorridos”. *Actual*, 8(4), 3-22.
- Maristany, José (2006). “Figuraciones literarias del homoerotismo en la ficción de los 60/70”. *Hologramática literaria*, 2(3), 5-29. Recuperado de: http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/286/maristany_1.pdf
- Minelli, María Alejandra (1995). *Manuel Puig, por una sutil diferencia*. Buenos Aires: Florida Blanca.
- Muñoz, Elías Miguel (1986). “El discurso utópico de la sexualidad en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”. *Revista Iberoamericana*, LII(135-136), 361-378. Recuperado de: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4173/4341>
- Oviedo, José Miguel (1977). “La doble exposición de Manuel Puig”. *Eco*, 192, 607-626.
- Páez, Roxana (1995). *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Almagesto.
- Panesi, Jorge (1983). “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”. *Revista Iberoamericana*, XLIV(125), 903-917.
- Panesi, Jorge (1998). “Memoria, cuerpo y olvido: *Maldición eterna a quien lea estas páginas*”. Amícola, José y Speranza, Graciela (coords.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pauls, Alan (1988). *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette.
- Pauls, Alan (2002). “Inventar la contemporaneidad”. *Liminar en Puig, El beso de la mujer araña* (edición crítica a cargo de José Amícola y Jorge Panesi). España: Sudamericana. Recuperado de: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/liminar/liminar_42.pdf

- Pauls, Alan (2009). "Manuel Puig: la zona íntima". Iparraguirre, Sylvia (coord.) *La literatura argentina por escritores argentinos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Perlongher, Néstor (1986). "Molina y Valentín: el sexo de la araña". *Tiempo argentino/Cultura*. Buenos Aires.
- Perrin, Annie; Zmantar, Françoise (1981). "La telaraña modela organización textual en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig: elementos para una hifología del texto". *Organizaciones textuales (textos hispánicos)*. *Actas del III Simposio del Séminaire d'études littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*. España: Université de Toulouse II-Le Mirail.
- Piglia, Ricardo (1974). "Clase media: cuerpo y destino". *Actual*, 3(6), 27-37.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Schettini, Ariel (2006). "Lectores argentinos de Manuel Puig". *La biblioteca*, 4-5, 210-215.
- Schmucler, Héctor (1969). "Los silencios significativos". *Los libros*, 4, 8-9.
- Silva Alves, Wanderlan da (2011). "Narrar para resistir: diálogo y seducción como estrategias de resistencia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 47. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/manpuig.html>
- Speranza, Graciela (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ulla, Noemí (1996). "Los lenguajes cautivos en *Boquitas pintadas*". *La insurrección literaria*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Weisman, Sergio (2003). "*The thousand and one nights* in Argentina: translation, narrative and politics in Borges, Puig, and Piglia". *Comparative literature studies*, 40(4), 351-371. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/40247403.pdf>

Bibliografía sobre la lectura en la ficción y teorías de la lectura

- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Catelli, Nora (1995). "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 1, 121-133. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2226976.pdf>

- Chartier, Roger (dir.) (2002). *Prácticas de la lectura*. La Paz: Plural Editores.
- Chartier, Roger (2012). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.
- Dalmaroni, Miguel (2013). “La resistencia a la lectura”. *Bazar Americano*. Recuperado de: <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=73&tabla=columnas>
- Dalmaroni, Miguel (2014). “Algo más sobre el ‘lector común’”. *Bazar Americano*. Recuperado de: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=85&pdf=si>
- Dalmaroni, Miguel (2015). “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios de la crítica literaria latinoamericana”. *452°F*, 12, 42-62. Recuperado de: http://www.452f.com/pdf/numero12/12_452f_Dalmaroni_orgnl.pdf
- González, Horacio (2008). “Políticas de la lectura”. *Alea*, 10(1), 161-171. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a12.pdf>
- Littau, Karin (2008). *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial.
- Molloy, Sylvia (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, Ricardo (2014). *El último lector*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Prieto, Adolfo (1986). “Silvio Astier, lector de folletines”. *Hispanérica*, 15(45), 165-172. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/20539227>
- Radway, Janice (1986). “Reading is not eating: Mass-produced literature and the theoretical, methodological, and political consequences of a metaphor”. *Book Research Quarterly*, 2, 7-29.
- Ritvo, Juan (1992). *La edad de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ritvo, Juan (2017a). *La edad de la lectura*. Rosario: Nube Negra.
- Ritvo, Juan (2017b). “Primera clase de *Teoría de la lectura*, año 1985”. Bianchi, R. y Elizondo, E. (comps.) *No hay teoría de la lectura*. Rosario: Cátedra de *Teoría de la lectura*, carrera de Filosofía, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Rosa, Nicolás (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Silva, Renán (2003). “La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier”. *Revista Sociedad y Economía*, 4, 161-175. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/996/99617936017.pdf>
- Surghi, Carlos (2017). “Prólogo”. Ritvo, Juan, *La edad de la lectura*. Rosario: Nube Negra.

- Woolf, Virginia (2009). *El lector común*. Buenos Aires: Lumen.
- Zanetti, Susana (2010). *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Otra bibliografía

- Adorno, Theodor (1962a). “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Adorno, Theodor (1962b). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, Theodor (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Agamben, Giorgio (2005). “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. España: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, 73, 249-264.
Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Barthes, Roland (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, Roland (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Benjamin, Walter (1987). “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2001). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.
- Benjamin, Walter (2008). “El narrador”. *Ensayos estéticos y literarios. Volumen 2*. Madrid: Abada.
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Bourdieu, Pierre (2014). “¿Dijo usted ‘popular?’” Alan Badiou... et. al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude; Passeron, Jean-Claude (2002). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Catalin, Mariana (2016). “Amir Hamed: ensayar el final”. *El taco en la brea*, 4, 6-17.
Recuperado de:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/articulo/view/6002/8896>

- Catalin, Mariana (2017). "Restos del desastre o el final como resto. *Cuaderno de Pripyat* de Carlos Ríos". *Argus-a*, VII(26). Recuperado de: <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1297-1.pdf>
- Derrida, Jacques (2017). "Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida". *Boletín/18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Ferrás, Graciela Liliana (2007). "Ricardo Rojas: inmigración y nación en la Argentina del centenario". *Memoria & Sociedad*, 11(22), 5-18. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8072/640>
- 4
- Forster, Ricardo (2012). *Benjamin: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Foucault, Michel (1984). "De los espacios otros". Sin datos. Recuperado de: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf
- Foucault, Michel (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- Foucault, Michel (2014). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Foucault, Michel (2015). *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Freud, Sigmund (2013). "Psicopatología de la vida cotidiana". *Obras completas: volumen 6*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Giordano, Alberto (2015). "Roland Barthes y la ética del crítico-ensayista". *Seis formas de amar a Barthes*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Grüner, Eduardo (2002). "La tragedia o el fundamento perdido de lo político". Borón, Atilio (comp.), *Teoría y filosofía política: la recuperación de los clásicos en el debate latinoamericano*. Buenos Aires: CLACSO.
- Huyssen, Andrea (2006). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Kurlat Ares, Silvia (2017). “Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(259-260), 401-417. Recuperado de:
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/7507/7624>
- Lévinas, Emmanuel (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Longoni, Ana (2006). “La teoría de la vanguardia como corset”. *Pensamiento de los confines*, 18, 61-68.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Mate, Reyes (1997). *Memoria de occidente. Actualidad de pensadores judíos olvidados*. Barcelona: Anthropos.
- Mèlich, Joan-Carles (1997). “El silencio y la memoria. ‘¿Cómo se puede tocar a Shubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía?’” *Ars Brevis*, 3, 171-189. Recuperado de:
<https://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/93814/142191>
- Piglia, Ricardo (1999). “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- Piglia, Ricardo (2013). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Prósperi, Germán F. (2015). “La máquina elíptica de Giorgio Agamben”. *Profanações*, 2(2), 62-83. Recuperado de:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7753/pr.7753.pdf
- Puig, Manuel (1990). “El error gay”. *El porteño*, septiembre, 32-33.
- Quevedo, Francisco de (2003). *Parnaso español (sonetos)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/parnaso-espanol-sonetos--0/>
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Robbe-Grillet, Alain (2010). *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- Saítta, Sylvia (2006). “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte”. *Revista Nuestra América*, 2, 89-102. Recuperado de:
<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>
- Sontag, Susan (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.

- Steiner, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vezzetti, Hugo (2007). “Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social”. Pérotin-Dumon, Anne (dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina. Argentina: el tiempo largo de la violencia política*. Universidad de Hurtado. Recuperado de:
<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/vezzetti.pdf>
- Weber, Thomas (2014). “Experiencia”. Wizisla, Erdmut y Opitz, Michael (eds.) *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Zubieta, Ana María (dir.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.