

# MANUEL PUIG: MICROPOLÍTICAS LITERARIAS Y CONFLICTOS CULTURALES

Alberto Giordano

## I. Cultura letrada/cultura popular

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

“¿Cómo enfrentarse desde la cultura letrada a la masificación cultural?” (Speranza 1994, 2). “¿Cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas por una comunicación trivializada?” (De Diego 1994, 33). Éstas serían, según un extendido consenso crítico, las preguntas que la literatura de Puig hace perceptibles, como preguntas que remiten a algunos de los problemas fundamentales de la cultura contemporánea, a partir de su producción estética específica, es decir, a partir de lo que ella produjo trabajando con formas “subculturales”. Cada una de estas preguntas, o para ser más precisos, estas dos versiones de la pregunta a la que la literatura de Puig respondería desde su aparición a mediados de la década del '60, dan por sentada la existencia de un conflicto entre dos estados de cultura diversos (entre la cultura “letrada” o “alta” y la cultura “masmediática” o “trivial”) y afirman, implícitamente, que el valor estético de esta literatura se deriva de la forma en que interviene en ese conflicto. Puig escribió “a partir del conflicto entre la experimentación estética y la fascinación por las formas populares” (Speranza 1994, 2), es decir, escribió a partir de una configuración particular, que él permitió definir,

del conflicto, decisivo para el conjunto de la literatura moderna, entre cultura “letrada” y cultura “popular”, y su obra vale porque manifiesta la existencia de ese conflicto, porque hace presentes los enfrentamientos que segmentan y tensionan la cultura contemporánea y, más aún, por la forma en que los “resuelve”, por la respuesta formal que da a los interrogantes que el conflicto plantea.

Aunque el juicio afirmativo sobre los valores estéticos de la literatura de Puig domina dentro del campo de la crítica argentina, hispano y norteamericana, no se trata de un juicio unánime. Para Juan José Saer y Rafael Conte, las novelas de Puig responden de un modo desafortunado, por lo anacrónico, a las exigencias estéticas de la modernidad; enfrentado a esas exigencias, Puig reacciona, según estos autores, desde una sensibilidad “costumbrista”<sup>1</sup>. Para Beatriz Sarlo, la narrativa de Puig no se distancia de la trivialidad y la frivolidad de los géneros “subculturales” que evoca minuciosamente y por eso “se presenta con la soltura con que se exhibe un gusto y no una posición moral en el campo estético” (1990a, 22); la dificultad para descubrir en sus novelas “el brillo traicionero de la ironía, la intención polémica de la parodia, el uso despiadado de la cita” (Idem) prueba, según Sarlo, que para Puig “la literatura había terminado”, que él ya no creía en los poderes de la literatura “como crítica moral o estética” (Idem). No vamos a intentar aquí una refutación de estos juicios críticos. En primer lugar, porque, de algún modo, ese trabajo ya está hecho: desde la misma perspectiva evaluadora desde la que se sitúan Saer, Conte y Sarlo o desde perspectivas convergentes, numerosos críticos demostraron la modernidad de las experiencias narrativas de Puig y su eficacia para la crítica ideológica desalienante y desmitificadora<sup>2</sup>. En segundo lugar, y fundamentalmente, porque lo que nos interesa producir no es tanto una refutación de esos juicios, que sólo vendría a reafirmar la pertinencia de los que se le oponen simétricamente, como un desplazamiento respecto de los criterios para juzgar que adoptan las dos

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

<sup>2</sup>Sobre la “modernidad” de la literatura de Puig, ver Pauls (1986, 21-22), y sobre su potencia crítica, ver, por ejemplo, las múltiples lecturas de *Boquitas pintadas* centradas en el reconocimiento de sus estrategias desalienantes y desmitificadoras (Sarduy 1971, Safir 1975 y Triviños 1978, entre otros).

vertientes evaluadoras, tanto la negativa como la positiva. (El desplazamiento comenzará a producirse, desde luego, a partir de un acuerdo con los juicios positivos, para hacer aparecer en un segundo momento sus límites, sus insuficiencias).

Bajo el enfrentamiento de opiniones entre quienes recelan de los valores estéticos de la literatura de Puig y quienes los reconocen enfáticamente, subyace un acuerdo: tanto unos como otros sostienen sus juicios en la remisión del sentido de esa literatura a los avatares del conflicto entre la cultura letrada y la cultura popular e identifican uno de los términos de la disputa, la cultura letrada o alta, con las experiencias estéticas llamadas “de vanguardia” (con las experiencias que definen para nosotros el sentido de lo que es la “modernidad” en literatura). El desinterés de Puig respecto de los poderes críticos de la literatura es, según Sarlo, una manifestación de su “distancia desinteresada respecto de las vanguardias clásicas” (Idem). Del otro lado, un coro de voces críticas (encabezado por Josefina Ludmer y Ricardo Piglia<sup>3</sup>) responde que es precisamente por su voluntad vanguardista por lo que la literatura de Puig se impone como valiosa. Y aún quienes no hacen referencia explícita al tópico de “la literatura de vanguardia” aprecian el uso que hace Puig de lo “subcultural” y lo “subliterario” identificándolo con las determinaciones estéticas que remiten a este tópico: la experimentación formal orientada en el sentido de lo “nuevo” y la crítica de todas las convenciones (sociales, culturales, ideológicas) que configuran, para un momento histórico determinado, el horizonte de la “tradicición”<sup>4</sup>.

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

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

<sup>4</sup>La identificación de Puig con los valores de la “posmodernidad” (cfr. Bacarisse 1991, 632 y Amícola 1996, 13), aunque se presenta como una evaluación política de su literatura fundada en otros parámetros que los del conflicto entre lo popu-

Situada conforme a los parámetros morales que establece el conflicto cultura letrada/cultura popular, la literatura de Puig sólo puede ser o no ser de vanguardia, ser o no ser crítica. El riguroso juego de oposiciones que despliega el conflicto no deja lugar para que apreciemos la manifestación de los otros poderes de esta literatura, los poderes de su afirmación en tanto experiencia “anómala”, irreductible a los antagonismos culturales (que la determinan, que atraviesa). La alternativa ser o no ser de vanguardia, ser o no ser experimental y crítica, desconoce, inevitablemente, la doble afirmación por la que la literatura de Puig deviene algo más, o algo menos, que literatura (de vanguardia o costumbrista, crítica o frívola): la afirmación no literaria (no institucional) de las potencias de la literatura (potencias de experimentación de la escritura) y la afirmación de las potencias literarias (potencias de goce discursivo, de invención formal) de lo instituido como “sub” y “no” literario.

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

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

---

lar y lo letrado y en otras exigencias estéticas que las de la literatura de vanguardia, permanece ligada a ese horizonte de valores “modernos” porque se propone, no como su desplazamiento, sino como su rectificación.

Para un comentario de las diferencias entre las lecturas “modernas” y “posmodernas” de Puig, ver Capomassi-Vázquez 1993.

indeterminado. Sin la referencia a la circulación, en la década del '60, de obras y discursos teóricos, críticos y periodísticos referidos al arte "kitsch", "pop" y "camp"; sin la referencia a estas "resoluciones" del conflicto entre la cultura letrada y la popular que funcionan, para una lectura crítica, como sus "contextos", la literatura de Puig se nos aparecería incondicionada. Nada podríamos decir de la fuerza de sus poderes retóricos<sup>5</sup>, que son, precisamente, poderes de intervención en conflictos culturales, poderes de "resolución" de los antagonismos que tensionan el campo cultural que hay que confrontar con lo que pueden literariamente otras formas de "resolución" contemporáneas. Y poco estaríamos en condiciones de decir a propósito de los poderes de esta literatura en tanto acto, en tanto afirmación irreductible<sup>6</sup>. Pero si la referencia a sus condiciones de posibilidad es, por una parte, imprescindible para apreciar lo que las experimentaciones literarias de Puig pueden, por otra se revela como un recurso insuficiente que termina obstaculizando la evaluación que debería posibilitar.

Limitarse a considerar la forma en que la literatura de Puig responde al horizonte cultural que la condiciona, al horizonte moral de los enfrentamientos entre valores establecidos, significa limitar la potencia política de esta literatura a la efectuación de sus "fuerzas de padecer"<sup>7</sup>. Desde esa perspectiva sólo se tiene en cuenta la disponibilidad de esta literatura para conformarse a lo que pueden las morales que la rodean, negando, de hecho, la fuerza de sus poderes de invención (de *algo* extraño, ajeno a los criterios de valoración establecidos), sus "fuerzas de actuar".

<sup>5</sup>Para la diferencia entre los poderes *retóricos* de la literatura en tanto *institución* y los poderes de *inquietud* del *acto* literario, ver Giordano 1995.

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

<sup>7</sup>Para un desarrollo de la aplicación a los problemas de las políticas literarias de la diferencia entre "fuerzas de padecer" (o "potencia de afección") y "fuerzas de actuar" (o "potencia de acción"), diferencia que proviene del pensamiento ético de Spinoza y nos llega a través de los trabajos de Deleuze (1975 y 1984), ver Giordano 1995, en particular el parágrafo titulado "El punto de vista ético" (23 y ss.).

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

“¿Cómo enfrentarse desde la cultura letrada a la masificación cultural?” “¿Cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas?” El conflicto entre los estados de cultura alta o letrada y masiva o popular, que es la condición de posibilidad de la formulación de estas preguntas y de sus respuestas, no sólo fija una forma de distribuir los valores estéticos (unos en oposición a los otros) sino que además, por estar enunciado aquí desde uno de los dos términos enfrentados: la cultura alta o letrada (la Cultura), supone una jerarquía e impone, en consecuencia, una jerarquización. Referir, por la vía de estas preguntas, la literatura de Puig al conflicto cultura alta/cultura popular, no sólo termina por inmovilizar sus búsquedas bajo el peso de las certidumbres morales que provienen de la confrontación entre esos dos estados de cultura (o es esto o es aquello), sino que además impone para su lectura política la asunción del punto de vista evaluador de la cultura letrada. La Literatura<sup>8</sup> es, para estas preguntas, un estado de cultura “alta” que gobierna, de acuerdo con sus criterios “altos” de valoración, el sentido de sus intercambios con otros estados de cultura, “masificados”, “degradados”. Según la forma de estas preguntas, la Literatura es, o bien el punto de partida de las experiencias de Puig (*desde* ella se enfrenta a lo popular), o bien su punto de llegada (es lo que se quiere construir usando lo popular). Y según el valor cultural que la enunciación de estas preguntas le supone a la Literatura, los encuentros con lo popular que ocurren en la narrativa de Puig no pueden ser pensados sino en términos de un “enfrentamiento constructivo”. Haciéndola partícipe del “trabajo de unificación y de identificación” (Blanchot 1976, 59) que define a la cultura, los usos de lo

<sup>8</sup>La mayúscula pretende señalar que la literatura es identificada aquí de acuerdo a un valor moral establecido, una determinación estética que funciona como un valor en sí mismo: “de vanguardia”, “moderna”.

popular que hace la literatura de Puig, vistos desde la Literatura, no pueden ser otra cosa más que críticos, no pueden ser identificados con un valor estético superior a “de vanguardia”.

Una evaluación ética, y no moral, de las políticas literarias que se efectúan y “contra-efectúan” en los usos que hace Puig de las formas culturales “degradadas”, “triviales”, “masificadas”, deberá resistirse al impulso reactivo de querer limitar la *afirmación* del poder de esos usos a través de su *reconocimiento*, es decir, de querer limitar la afirmación del poder de su diferencia (poder de diferir la atribución de un sentido y de experimentar, en esa suspensión, la posibilidad de sentidos desconocidos) a través del reconocimiento de su poder de adherir a valores establecidos diferentes de otros, en conflicto con otros (que identifican a esos usos como “costumbristas” o “de vanguardia”, como moralmente “desinteresados” o “críticos”). Esta lectura ética deberá seguir el recorrido de la obra de Puig a través de las manifestaciones del conflicto cultura alta/cultura popular que le conciernen históricamente, pero no para identificarla, identificándose, con algunos de los términos enfrentados, sino para localizar sus puntos de resistencia y de exceso en el interior o en los márgenes de las morales contrapuestas. Esta lectura deberá seguir los desplazamientos de la obra de Puig a través de los conflictos que la condicionan y determinan pero no de acuerdo a la orientación moral que prescriben esos conflictos, sino en el sentido de las “líneas de fuga” que la obra traza en su *devenir*, esas líneas que pasan *entre* lo popular y letrado, contra-efectuando el trabajo de identificación y de homogeneización de las determinaciones culturales.

## II. Diferencia y contextualización

Para esclarecer algunos vínculos de la literatura de Puig con las modas culturales contemporáneas a su aparición, María Teresa Gramuglio encuentra conveniente “preguntarse cuánto deben muchos aspectos de la imagen de la clase media que se articula en sus novelas, especialmente en las dos primeras, a la presencia de un discurso sociológico, psicológico y también periodístico que a mediados de la década del sesenta realizó caracterizaciones más o menos serias o jocosas de la ‘horrible’ clase media, con sus no menos horribles gustos, traumas y costumbres, entre las que se destacó la de un notable best-seller ensayístico: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* de Juan José Sebreli” (Gramuglio 1980, 35). La pregunta que Gramuglio nos invita a formular apunta al esclarecimiento de la relación, planteada en términos de deuda, de la literatura de Puig con parte de su *contexto*. ¿Cuánto deben *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* al libro de Sebreli, a ciertas notas publicadas en *Primera Plana* y en *Confirmado*, al humor de Landrú y de

Quino y, por qué no, a las páginas de *Sexo y traición en Roberto Arlt* referidas a la hipocresía de la moral de la clase media<sup>9</sup>? La respuesta es simple: tanto como la reconstrucción de ese horizonte cultural deje leer. El “contexto”, o tal vez sería mejor decir “la contextualización”, es “un aparato para dejar leer lo que se quiere leer” (Ludmer 1988, 44). Lo que una obra debe a su contexto lo establece el crítico de acuerdo con sus intereses (lo que él quiere leer, lo que él quiere que se lea, según los valores o disvalores que atribuya a esa legibilidad) y gracias a sus destrezas para el juego de la contextualización, juego eminentemente retórico en el que se le determinan como verosímiles ciertos límites al sentido, haciendo jugar a favor de los intereses propios la indeterminación que se reserva en el origen de su circulación<sup>10</sup>.

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

Uno de los riesgos que se corren en la contextualización es el de reducir las diferencias significativas entre el texto que se pretende situar y el horizonte que lo limita y explica. Cuando se intenta localizar a Puig

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

<sup>10</sup>Para una comprensión de las tensiones entre determinación e indeterminación del sentido en el juego de la contextualización, ver Derrida 1989. Para deconstruir las evidencias comunicacionales de la noción de “contexto”, Derrida trabaja sobre dos afirmaciones fundamentales: a. “un contexto no es nunca absolutamente determinable, (...) no está nunca asegurada o saturada su determinación” (351) y b. un texto “puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable” y esto no supone que el texto “valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto” (361-2).



de acuerdo con los parámetros culturales de lo que se supone es su contexto, se corre el riesgo de borrar las diferencias entre las experiencias narrativas que se realizan en sus novelas —experiencias que no es posible apreciar, inmediatamente, en términos institucionales, es decir, en los términos en los que se establece la contextualización— y ciertos discursos sociológicos, psicológicos y periodísticos con los que comparten intereses morales. Como algunos de los discursos que definían, dentro del campo cultural de la época, ciertas “estructuras de sentimiento”, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* toman a la clase media como objeto de crítica, pero “la de Puig es la más radical crítica posible, porque empieza por ser una crítica del lenguaje” (Gimferrer 1978, 96). Las novelas de Puig no se contentan con exhibir críticamente los lugares comunes estéticos e ideológicos de la clase media argentina<sup>11</sup>, narran los procesos discursivos por los que esos lugares se imponen como comunes, las estrategias múltiples de apropiación y desapropiación del sentido que se efectúan en los discursos sociales para instituir determinadas creencias como los lugares en los que una comunidad tiene que encontrarse consigo misma. *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* pueden leerse como un estudio “microfísico” de las fuerzas de sujeción que actúan en la práctica que sirve de sostén a todas las otras prácticas sociales: la conversación<sup>12</sup>. La diferencia de las novelas de Puig respecto de su contexto discursivo es, fundamentalmente, una diferencia de intensidad. La potencia crítica de esas novelas excede notablemente el horizonte de las formas convencionales de la crítica (sociológica, psicológica o periodística) de la época: no se limita a responder a sus expectativas, no se la puede apreciar desde ellas. En este sentido, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* parecen deberle muy poco a los ensayos de Sebrelí y de Masotta, al “clima” intelectual y periodístico de los '60 (porque es muy poco lo que esa trama de referencias deja leer en este sentido), y mucho —una deuda, literalmente, incalculable— a la fascinación infantil de Puig por las voces de los otros, a sus experiencias “como lector y aprendiz de una lengua” (Aira 1991, 28) irrenunciable pero que siempre lo dejaría fuera<sup>13</sup>: la lengua familiar, la lengua de la clase media argentina, en un pueblo de la Pampa, en los años '30 y '40.

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

<sup>12</sup>Sobre la literatura de Puig como narración de voces en *conversación*, ver Giordano 1992 (en particular, el ensayo “La conversación infinita”).

<sup>13</sup>La “escucha literaria” de Puig, amorosa y crítica a un mismo tiempo, debe mucho a este sentimiento infantil de extrañeza en lo familiar.

Las dos primeras novelas de Puig “sintonizaron” con las caracterizaciones de la clase media que circulaban, en el momento de su aparición, en el medio cultural argentino. Sin la referencia a este fenómeno de “sintonía”, difícilmente podría explicarse la recepción favorable que tuvieron estas novelas en algunos de los medios masivos y, fundamentalmente, en el público lector de la época (particularmente, el suceso de ventas de *Boquitas pintadas*, que llegó a convertirse en un verdadero best-seller)<sup>14</sup>. Pero ni los discursos periodísticos ni la ensayística de los '60, aunque contribuyeron en su momento a hacerlas cultural e ideológicamente aceptables, dejan leer nada que concierna a lo esencial de las búsquedas narrativas de Puig, nada que “sintonice” con la intensidad de las formas de experimentar determinadas realidades culturales e ideológicas que esas narraciones inventan.

### III. La “cultura pop” como horizonte

Ese movimiento doble de asimilación y de exceso es también el que cumplen las primeras novelas de Puig respecto del horizonte estético que contextualiza con mayor precisión su emergencia: las producciones artísticas de la llamada “cultura pop”. Puig, como se sabe, escribió la mayor parte de *La traición de Rita Hayworth* en Nueva York, entre 1963 y 1965, es decir, “cuando el pop-art estaba en pleno apogeo en Estados Unidos” (Bianchi 1987, 843). De regreso en Buenos Aires, entre 1967 y 1969, “años de apogeo de la circulación de discursos teóricos que hacen la apología o la crítica del consumo, de la cultura de masas, de la estructura del mal gusto” (Páez 1995, 14), escribió *Boquitas pintadas*. La solidaridad entre algunos aspectos fundamentales de las estrategias compositivas de estas novelas y el horizonte de expectativas estéticas que definían los

<sup>14</sup>Como un testimonio de la recepción favorable que tuvo *Boquitas pintadas* en los medios no “especializados” y de circulación “masiva” de la época, puede leerse la nota publicada, con motivo de su aparición, en setiembre de 1969, en el semanario de actualidad *Siete Días Ilustrados* (reproducida en Barei-Ammann 1988, 72). Transcribimos algunos momentos de esa reseña: “Como un nuevo Choderlos de Laclos, Puig —casi repitiendo sus ritos— se erige en el verdugo de la clase a la que pertenece...”; “Puig ha preferido [en *Boquitas pintadas*] dirigir sus cañones contra la mediocridad, ha elegido hacer centro en ella para convertir por medio del lenguaje la estrepitosa destrucción de un tiempo, de una clase, de una mentalidad, en una abrumadora lección moral.” Como otras, esta nota publicada en una revista para consumo de la clase media, destinada a ser leída por los miembros de una clase habituada a consumir, con satisfacción, discursos críticos sobre sí misma, habrá servido para legitimar cultural e ideológicamente la circulación de *Boquitas pintadas* y, seguramente, para estimular su compra.

artistas y los teóricos del arte “pop” es indiscutible<sup>15</sup>. Si, como lo afirma una de sus figuras fundamentales, Lichtenstein, “lo que caracteriza al *pop* es, ante todo, el uso que hace de lo despreciado” (citado en Barthes 1986, 204), *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* parecen haber sido escritas para servir de ejemplo a esa caracterización. ¿Qué podría resultar más “pop”, es decir, más actual, para los lectores argentinos de mediados de la década del '60, que la aparición en una novela de “restos” de melodramas cinematográficos y radiales, de letras de tangos y boleros, de conversaciones y escrituras banales? Yuxtaponiendo esos restos en la composición de la trama, dejándolos que se hagan cargo por sí mismos de la instancia narrativa, las novelas de Puig se presentan como una propuesta de contacto e intercambio entre el arte y los productos, generalmente triviales, de los medios de comunicación de masas, en un momento en el que, fundamentalmente a través de la técnica del “bricolage”, la inversión de valores que caracteriza al “pop” se había consolidado, dentro de algunos sectores del campo cultural argentino, como un valor estético establecido. Apremiar lo despreciado, hacer un uso artístico de productos massmediáticos, de restos de la cultura popular, no sólo no era una novedad para las expectativas estéticas de los '60, sino que se trataba además de una opción estética de reconocido valor tanto para muchos artistas como para un vasto sector del público consumidor de arte.

Las obras de los artistas “pop”, con las que se familiarizó seguramente mientras vivía en Nueva York, lo mismo que los discursos teóricos y críticos —que circulaban también en Buenos Aires, en torno al mítico Instituto Di Tella<sup>16</sup>— sobre los valores estéticos e ideológicos de los productos massmediáticos, definieron las condiciones de posibilidad de los usos culturales que hizo Puig, en *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas*, de las formas populares, a la vez que les sirvieron como horizonte de legitimidad. El “pop” se había impuesto, desde fines de los '50, como un punto de vista sobre el conflicto entre la cultura letrada y la cultura popular, como una resolución de ese conflicto. En este sentido, aunque se trataba de una propuesta que polemizaba con otras, que era resistida tanto por quienes adscribían a valores estéticos tradicionales como por quienes se situaban desde las perspectivas renovadoras de las vanguardias, el “pop” había abierto “un espacio de legalidad de lo popular en el interior del discurso letrado” (Sarlo 1990b, 8), legitimaba “lo

<sup>15</sup>La proximidad de la literatura de Puig con las propuestas estéticas del “pop” es señalada, entre otros, por Páez 1995, Lavers 1988, Bianchi 1987, Speranza 1995, Sarlo 1990a y 1990b, Lorenzo Alcalá 1992, Steinberg 1995 y Romero 1996.

Sobre el “pop-art”, en general, ver Livingstone —Ed.— 1991 y Masotta 1967.

<sup>16</sup>Cfr. Masotta 1967 y 1968.

popular como sustento, como discurso y base de zonas de la cultura alta” (Idem). La inversión de valores que promovía el uso estético de lo despreciado por la cultura alta era, en el momento en que Puig escribió sus primeras novelas, una operación moral autorizada por el prestigio cultural (consolidado dentro de la misma cultura alta) de las experiencias “pop”.

“Hice mi obra, creé un estilo, con los desechos, con la basura que arrojaba la gente culta; con las sobras que dejaba la intelligenza de la Argentina. Con el mal gusto que ellos despreciaban y pensaban inútil, armé mi discurso y le di peso a mi lenguaje” (en Almada Roche 1992, 43). Si nos limitásemos a apreciar la experiencia literaria de Puig en los términos que él mismo propone en esta descripción; si acordásemos en que esta reivindicación del uso de lo despreciado por la cultura alta expresa el sentido de sus búsquedas narrativas, Puig se nos aparecería simplemente como un avatar argentino de la cultura “pop”, como un representante tardío —y demasiado ingenuo, y demasiado resentido<sup>17</sup>— del punto de vista moral según el cual ella propone, en conflicto con otras propuestas estéticas, una articulación de lo popular y lo alto. Pero las potencias literarias de la obra de Puig se afirman “más allá y al lado” de los límites que definen sus condiciones de posibilidad y de legitimidad — que son, para volver a citar a Deleuze-Guattari (1993, 112), “condiciones casi negativas” de lo que en ella se experimenta. La búsqueda narrativa de Puig excede el conjunto de condiciones que la hacen posible en tanto comienza desde un lugar —al que sólo se accede por esa búsqueda— irreductible a la generalidad de las determinaciones estéticas e ideológicas que esas condiciones fijan. Se trata de un exceso imperceptible, que no es el resultado de una voluntad de ruptura o de transgresión de límites, sino de un desplazamiento. En el interior de la cultura “pop”, sin la cual tal vez no hubiese sido posible, sin la cual no hubiese podido legitimarse, la literatura de Puig traza líneas de devenir, de invención de formas de experimentar con lo despreciado culturalmente que interesan no por sus valores morales, por su poder de representar una determinada posición (la del “pop”) dentro de los conflictos sobre la legitimidad estética de los usos de lo popular, sino por lo que pueden transmitir a la lectura desde un punto de vista ético.

<sup>17</sup>La “ingenuidad”, indudablemente impostada, tiene que ver con el olvido de que entre alguna “gente culta” de Nueva York y de Buenos Aires el uso del mal gusto era una práctica, no sólo habitual, sino además “bien vista”. El resentimiento contra la “intelligenza de la Argentina”, que no puede ni quiere disimular, es seguramente el resultado de algunos de los rechazos que Puig sufrió en sus comienzos (en primer lugar: no haber ganado con *Boquitas pintadas* el Premio Primera Plana de novela, por el desprecio que ese folletín “sin proyección social ni política” despertó en los miembros del jurado).

La referencia al contexto de la cultura “pop”, es decir, la referencia a uno de los modos de la “actualidad” estética en la Argentina de la década del '60, nos deja leer cómo fue posible que apareciese y circulase fluidamente dentro de su campo cultural una literatura como la de Puig. Este gesto crítico repone las condiciones generales de la emergencia particular de esa literatura, pero nada dice, ni nada deja decir del acontecimiento de su singularidad<sup>18</sup>. Para experimentar en la lectura la diferencia de las fuerzas éticas y políticas que definen ese acontecimiento, hay que intentar seguir el trazado de las líneas de fuga por las que las búsquedas narrativas de Puig transforman radicalmente la naturaleza de sus problemas haciéndolos aparecer en otro lugar, respondiendo a otras exigencias. Hay que plegarse a los desplazamientos de perspectiva por los que la literatura de Puig resiste a su identificación con las determinaciones de la cultura “pop” suspendiendo la efectuación de los conflictos morales que la condicionan.

El “pop” se caracteriza, según Beatriz Sarlo (1994, 105), por una doble afirmación: de la muerte del arte y del ocaso de la subjetividad. Si atendemos a las declaraciones de Puig, habituales en sus entrevistas, sobre la eficacia de la novela como medio de conocimiento (de autoconocimiento, en primer lugar) y de indagación y crítica de algunos prejuicios sociales (los “errores” argentinos), se hace difícil identificar su punto de vista estético con la voluntad apocalíptica de la primera afirmación del pop. Puig no sólo no cree en la muerte del arte, en la necesidad histórica de su desaparición, sino que apuesta a favor de algunos de sus valores tradicionales<sup>19</sup>. Su confianza, puesta de manifiesto en algunas entrevistas, en los poderes gnoseológicos y desmitificadores de la literatura —esos poderes que definen, para muchos críticos, la orientación política de sus novelas— lo retiene en una posición anacrónica respecto de la actualidad “pop” que sirve de contexto a su obra. (Todavía más anacrónica resulta su insistencia en el “interés” —que hay que saber despertar, mantener y satisfacer— como una fuerza sin la cual ninguna experiencia estética puede sostenerse.)

Como todo escritor que inventa una nueva perspectiva sobre la literatura y la vida, inventando nuevas formas de relacionarlas, Puig

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

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

aparece *a destiempo*, desplazado del presente de la efectuación cultural de su obra. Su inactualidad, su modo de estar implicado en los debates culturales de la época manteniendo, a la vez, una reserva de indeterminación que lo proyecta hacia una posición excéntrica, se hace particularmente sensible si consideramos su distancia, sostenida en la proximidad, respecto de la otra afirmación del “pop”: el ocaso de la subjetividad. Los artistas “pop” se propusieron redefinir el concepto de estilo artístico borrando “su firma en la reproducción mecánica de los clisés de la industria de consumo o en la apropiación de técnicas del diseño gráfico. Contrariando el énfasis moderno de la originalidad como fin en sí mismo, oponiéndose al culto del artista como héroe individual, los artistas “pop” asaltaron las convenciones del gusto mediante la sujeción de su propia sensibilidad a la de sus materiales” (Speranza 1995, 165). Si acordamos en que los “materiales” con los que Puig construye sus narraciones son los melodramas cinematográficos y radiofónicos, las letras del cancionero popular, la literatura sentimental y los discursos doxológicos de la clase media, podemos hablar, indudablemente, de una sujeción de su sensibilidad literaria a estos materiales. Se ha dicho, a veces a modo de reprobación, por lo común para elogiarlo, que Puig no tiene estilo, o bien, que su estilo desaparece detrás del de sus personajes, detrás de esas voces en las que hablan los géneros discursivos triviales. No hay forma ni necesidad de negar esta evidencia, pero sí de avanzar más allá, de no limitar el arte narrativo de Puig a su capacidad para representar los modos enunciativos, las inflexiones culturales y sociales, de algunas formas del habla y de la escritura popular y para reproducir los estereotipos temáticos y técnicos del melodrama. Lo que esa evidencia deja sin pensar, porque se contenta con una valoración realista<sup>20</sup>, es el sentido ético de la aparición de estos estilos en los que la individualidad artística de Puig desaparece.

La sujeción de la perspectiva narrativa a las posibilidades estéticas de los materiales despreciados por la cultura alta, es para la literatura de Puig un punto de partida, no un fin en sí mismo. La sensibilidad individual se borra, pero no para anonadarse en la indiferenciación de los códigos subculturales<sup>21</sup>, sino para dar lugar a la emergencia de una sensibilidad pre-individual, no codificada, anterior a cualquier individuación. Puig pierde gozosamente su voz individual, en la

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

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

enunciación colectiva de las voces de las subculturas, para encontrar la singularidad de su voz narrativa. En la literatura de Puig se afirma el ocaso de una idea de subjetividad: la subjetividad del individuo, y no se lo afirma simplemente, descartando esa subjetividad, declarándola perimida, sino poniéndola a funcionar y experimentando las condiciones de posibilidad y los límites de su funcionamiento. La literatura de Puig es una crítica de esta idea de subjetividad que se realiza desde la afirmación de otra idea radicalmente diferente: la de “la subjetividad del no-sujeto” (Barthes 1976, 50), es decir, la de una subjetividad sin fundamentos (morales o culturales), que ya no puede ser pensada en términos substancialistas (como algo constituido definitivamente, por su sujeción a determinados códigos), sino de acuerdo con el acontecimiento singular de su aparición-desaparición, es decir, de acuerdo con su insistencia en sustraerse a la efectuación de los códigos que la constituyen. ¿Pero cómo se realiza en las novelas de Puig esa experiencia crítica de los límites de la subjetividad del individuo? ¿Y dónde, y según qué medios, se afirma esa otra subjetividad que es pura intensidad, pura insistencia? Estas preguntas remiten a los dos acontecimientos que definen, desde un punto de vista ético, el sentido político de la literatura de Puig: el desprendimiento de la voz narrativa<sup>22</sup> de la sensibilidad que presuponen los materiales que la constituyen y el desprendimiento de las voces narradas en conversación respecto de los códigos morales que constituyen los modos de la interlocución social dentro de la cual se individualizan. Se trata en los dos casos de un desprendimiento que sólo puede apreciarse, si se aprecian simultáneamente las fuerzas de sujeción que lo condicionan<sup>23</sup>.

<sup>22</sup>“Voz narrativa” es un concepto que tomamos de Blanchot (1970, 585 y ss.) y remite a lo que podríamos llamar el “sujeto de la narración” (sujeto indeterminado, pero determinable como tal en la lectura). Este sujeto no debe confundirse con el “narrador”, que es una función del “relato” determinable en términos de “punto de vista”. Mientras que “la voz narrativa es —según la define Derrida, parafraseando a Blanchot— una voz que en la narración ya no es más signo de un sujeto identificable o de una persona” (en Telmon 1993, 68), los “narradores” se identifican, desde el interior del relato, por la asunción de una determinada visión personal.

<sup>23</sup>La continuación de las líneas de argumentación propuestas en este trabajo puede leerse en “Manuel Puig y la fascinación del mal gusto” (*Paradoxa* 8, Rosario 1996).

## Referencias bibliográficas

### a. Bibliografía de y sobre Manuel Puig

- AIRA, César (1991): "El sultán", en *Paradoxa* 6, págs. 27-29.
- ALMADA ROCHE, Armando (1992): *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Ed. Vinciguerra.
- AMÍCOLA, José (1992): *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- : (1996): "Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética", en PUIG, Manuel: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Univ. Nac. de La Plata, págs. 11-23.
- BACARISSE, Pamela (1991): "Manuel Puig's sentimiento trágico de la vida", en *World Literature Today* 65, 4, págs. 631-636.
- BIANCHI, Soledad (1987): "La traición de Rita Hayworth, una novela dialógica", en *Revista Iberoamericana* 141, págs. 837-859.
- CAPOMASSI, Alicia y VÁZQUEZ, María Celia (1994): "Ubicuidad y diferencia en la escritura de Puig" (inédito).
- CONTE, Rafael (1972): "Manuel Puig o la tradición renovada", en *Lenguaje y violencia*, Madrid, Ed. Al-Borak, págs. 253-257.
- DE DIEGO, José Luis (1994): "La novela argentina (1976-1983)", en *Verba hispanica* IV, págs. 21-36.
- ECHAVARREN, Roberto y GIORDANO, Enrique (1986): *Montaje y alteridad del sujeto*, Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico.
- GIMFERRER, Pere (1978): "Aproximaciones a Manuel Puig", en *Radicales*, Barcelona, Ed. Antoni Bosch, págs. 84-97.
- GIORDANO, Alberto (1992): *La experiencia narrativa. J.J.Saer, F.Hernández y M.Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1980): "El discreto encanto de Manuel Puig", *Punto de Vista* 8, 33-35.
- KOZAK, Claudia (1990): "Una política del género", en *América Hispánica* 4, págs. 13-29.
- LAVERS, Norman (1988): *Pop culture into art. The novels of Manuel Puig*, Columbia, University of Missouri Press.
- LORENZO ALCALÁ, May (1992): "Manuel", en *Manuel, María y Manuel*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, págs. 55-81.
- LUDMER, Josefina (1994): "El beso de la muerte y el exilio", en *Clarín Cultura y Nación*, 21 de abril de 1994, pág. 3.
- PÁEZ, Roxana (1995): *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires, Editorial Almagesto.



- PAULS, Alan (1986): *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Ed. Hachette.
- PUIG, Manuel (1993): *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires, Ed. Seix Barral.
- ROMERO, Julia (1996): "Del monólogo al estallido de la voz", en PUIG, Manuel: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Univ. Nac. de La Plata, págs. 451-467.
- SAFIR, Margery A. (1975): "Mitología: otro nivel de metalenguaje en *Boquitas pintadas*", en *Revista Iberoamericana* 90, págs. 47-58.
- SARDUY, Severo (1971): "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana* 76-77, págs. 555-567.
- SARLO, Beatriz (1990a): "El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia", en *Página/12*, 29 de julio, pág. 22.  
: (1990b): "Entre el folletín y la vanguardia. Charla sobre Manuel Puig" (entrevista de Mónica Sifrim), *Clarín Cultura y Nación*, 2 de agosto de 1988.
- SPERANZA, Graciela (1994): "The New York Affair", en *Clarín Cultura y Nación*, 21 de abril, págs. 2-3.  
: (1995): "*Pubis angelical*: sobre el uso del género", en SPILLER, Roland (Ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, *Lateinamerika-Studien* 36, págs 165-172.
- STEINBERG, Isabel (1995): "La traición del estilo en Puig", en *El malestar y la traición*, Buenos Aires, Ed. Paradiso, 83-92.
- TRIVIÑOS, Gilberto (1978): "La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*", en *Texto Crítico* 9, págs. 117-130.

## b. Bibliografía general

- BAREI, Silvia N. y AMMANN, Ana B. (1988): *Literatura e industria cultural. Del folletín al bestseller*, Córdoba, Ed. Alción.
- BARTHES, Roland (1976): "Las salidas del texto", en AA.VV.: *Bataille*, Barcelona, Ed. Madrágora.  
: (1982): *El placer del texto. Lección inaugural*, México, Ed. Siglo XXI, 4a. ed.  
: (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ed. Paidós.
- BLANCHOT, Maurice (1974): *El diálogo inconcluso*, Caracas, Ed. Monte Avila.  
: (1976): *La risa de los dioses*, Madrid, Ed. Taurus.
- DELEUZE, Gilles (1975): *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Ed. Muchnik.  
: (1984): *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Ed. Tusquets.  
: (1989): *Lógica del sentido*, Barcelona, Ed. Paidós, 1989.

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1993): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Ed. Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1989): "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Ed. Cátedra, págs. 347-372.
- GIORDANO, Alberto (1995): *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.
- LIVINGSTONE, Marcó (Ed.) (1991): *Pop art, an International Perspective*, Londres, The Royal Academy of Arts.
- LUDMER, Josefina (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- MASOTTA, Oscar (1967): *El "pop-art"*, Buenos Aires, Ed. Nuevos Esquemas.  
: (1968): *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez.
- RITVO, Juan B. (1985): "La ciencia singular", *Conjetural* 9, págs. 77-89.  
: (1992): *La edad de la lectura*, Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.
- SAER, Juan José (1975): "La literatura y los nuevos lenguajes", en FERNÁNDEZ MORENO, César (Comp.): *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, págs. 301-316.
- SAID, Edward W. (1985): *Beginnings*, New York, Columbia University Press.
- SARLO, Beatriz (1994): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Ariel.
- TELMON, Mariapía (1993): "Coloquio con Jacques Derrida", en *Gritex* 5/6, págs. 61-76