

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku
Katedra za hispanske književnosti

ODJEK PROZNOG DJELA MANUELA PUIGA U HISPANSKOAMERIČKOJ
KNJIŽEVNOJ KRITICI

Studentica: Tamara Vujković Lamić

Mentorica: dr.sc. Mirjana Polić Bobić

Komentorica: dr.sc. Velebita Koričančić

Zagreb, siječanj 2013.

Universidad de Zagreb
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Estudios Románicos
Cátedra de Letras Hispánicas

LA NARRATIVA DE MANUEL PUIG Y SU ECO EN LA CRÍTICA LITERARIA
HISPANOAMERICANA

Estudiante: Tamara Vujković Lamić

Tutora: Dra Mirjana Polić Bobić

Co-tutora: Dra Velebita Koričančić

Zagreb, enero de 2013

Sažetak

Manuel Puig jedan je od najznačajnijih argentinskih pisaca druge generacije hispanoameričkog “boom”-a. Objavio je ukupno osam romana, a okušao se i u kazališnim djelima te filmskim scenarijima. Puigove narativne tehnike ne nalikuju do tada poznatim i priznatim književnim metodama, a odlikuju se umetanjem opipljivih elemenata masovne kulture, kao što su stranice dnevnika i časopisa, jeftini radio-romani u nastavcima, tekstovi popularnih pjesama, naročito tanga i bolera, kao i elemenata komercijalnog hollywoodskog filma, koji ovom autoru predstavlja neiscrpni izvor inspiracije. Ipak, Puigovi romani su vrlo oštra kritika opresivnog političkog režima, kao i društva u Argentini 70-tih i 80-tih godina. Dio hispanoameričke književne kritike je u samom početku prihvaćao Puigovo stvaralaštvo s izvjesnom rezervom, kojem je, u usporedbi s književnošću onog doba, a naročito Borgesom, naizgled nedostajalo stila. Vremenom se Puigovo djelo počelo proučavati s više pažnje i interesa, te ga danas svrstavamo u najbitnije argentinske pisce druge polovice 20. stoljeća.

Cilj ove radnje je pokušati analizirati recepciju Puigova djela u hispanoameričkoj književnoj kritici 70-tih i 80-tih godina XX. stoljeća. U njenome centru bilo je umetanje u tekst manje cijenjenih žanrova, elemenata kao što je “kič” ili onog što se tada smatralo odrazom “lošeg ukusa”, kao što su bili holivudski filmovi “B” produkcije. Na taj način Puig dovodi u pitanje književni kanon, umećući u njega elemente masovne kulture.

Resumen

Manuel Puig es uno de los escritores argentinos más importantes de la segunda generación del *boom* hispanoamericano. Publicó en total ocho novelas, pero escribía también las obras de teatro y los guiones de cine. Las técnicas narrativas de Puig tienen el carácter insular: se distinguen por la inserción de los elementos materiales de la cultura de las masas, como las hojas de los diarios íntimos o revistas, radionovelas, las letras de las canciones populares, sobre todo las de tango y bolero, pero también por la intercalación de los elementos del cine comercial de Hollywood, que presenta a un fuente de inspiración inagotable para el autor. Sin embargo, las novelas de Puig son una severa crítica del régimen político represivo y de la sociedad argentinos de la década de los 70 y 80. Una parte de la crítica literaria académica aceptaba la obra de Puig con cierta reserva, puesto que a su obra, comparada con la literatura canónica de aquel entonces y menos con Borges, le faltaba el estilo artístico. Con el paso de tiempo, la obra de Puig empezó a analizarse con más atención e interés, para que hoy en día lo nombremos como uno de los escritores argentinos más significantes de la segunda mitad del siglo XX.

Este trabajo se propone a analizar la recepción de la obra de Puig en la crítica literaria hispanoamericana de los años 70 y 80. Lo que se ha analizado más es la inserción de los géneros menores, de los elementos *kitsch* o todo aquello que se consideraba el “mal gusto” en la época, como las películas hollywoodenses de la producción B. De esta manera Puig cuestiona lo canónico de la literatura y la interrumpe en las nociones de lo “mayor” y “menor”.

Índice

1. Introducción	6
2. El contexto literario argentino en el que crece Puig.....	7
2.1. Manuel Puig – vida y obra	14
2.2. El cine hollywoodense y las técnicas narrativas de Puig	18
2.3. <i>La traición de Rita Hayworth</i> (1968).....	34
2.4. <i>Boquitas pintadas</i>	45
2.5. <i>El beso de la mujer araña</i>	53
3. Conclusión.....	60
Bibliografía.....	63

1. Introducción

Manuel Puig fue uno de los grandes escritores que tuvo Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Su obra está cargada de un fuerte tono melodramático, de sentimientos de tristeza y desánimo, que son, en algunas novelas, la consecuencia de la opresión militar en la Argentina de los años 70, que afectaba todos los segmentos de la vida “más o menos democrática”¹. En términos generales, por lo cual su obra resulta ser un tesoro cultural de la sociedad argentina de los años cuarenta y cincuenta.

Para intentar hacer un esbozo de la recepción de la obra de ese autor, pasaré primero por las características e innovaciones que han introducido los escritores principales del *posboom*, siendo Puig uno de ellos. Después de haber tratado las características generales de la narrativa argentina desde el comienzo del siglo, igual que algunas características sociales y políticas generales, para lo que me serví de *Panorama histórico de la literatura argentina*, de Noé Jitrik, además de historias de literatura ya mencionadas. Explicaré cómo Manuel Puig entra en la escena literaria y cómo se desarrolla su carrera.

Antes de mostrar lo que ha mencionado la crítica literaria a propósito de la obra de Puig, voy a introducir las características centrales de su narrativa: investigación de las historias cotidianas, cultura y comunicación de las masas como uno de los elementos fundamentales en su obra, la influencia del cine y el estilo folletinesco, entre otros. Dedicaré un apartado a Borges, la figura emblemática de Argentina, y a Puig, un escritor “nuevo”. Luego me concentraré en las tres novelas (*La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña*) para comprobar, dando un esquema de lo que se ha dicho de su obra, si se trata de un mero cronista de las anécdotas de la provincia o de un escritor profundamente original.

Como fuentes de trabajo elegí una selección de artículos de las revistas literarias y diarias como *Orbis Teritus*, *Revista Iberoamericana*, *El Porteño*, *Crisis* o *Clarín*. Entre los críticos literarios, investigadores e incluso escritores me concentré en los que proceden de Hispanoamérica y siguen la trayectoria literaria de Puig conforme él va publicando, como Emir Rodríguez Monegal, José Amícola, Jorge Panesi, Roberto Echevereen, Alicia Borinsky, Jorgelina Corbatta, Milagros Ezquerro, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, etc, cediendo un espacio a las investigaciones de la brasileña Lidia Santos, puesto que el mismo autor residió durante una temporada en Brasil. Igualmente haré referencias a Pere Gimferrer que, conforme Puig publicaba, mostraba un gran interés para su obra.

¹ Noé Jitrik, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009, p. 253.

2. El contexto literario argentino en el que crece Puig

Al comienzo del siglo XX, Argentina, con su sede cultural, Buenos Aires, ocupaba un puesto importante en el proceso de la evolución de la literatura hacia “el flujo de la conciencia joyceano, el tratamiento de la memoria y del tiempo a lo Proust, la parodia dadaísta, la fantasía surrealista, etc.”² En la época, Buenos Aires carecía de la tradición cultural y literaria (aunque en las décadas anteriores publicaban grandes autores como Esteban Echeverría, Justo Sarmiento o José Hernández), a diferencia de algunos otros países hispanoamericanos en los que el pasado precolombino dejó bases para el desarrollo cultural. Una corriente significativa de inmigrantes (polacos, rusos, italianos, gallegos) vino soñando con el futuro mejor, lo cual contribuyó a la creación de una pluralidad cultural que no tenía nada en común con los gauchos ni ganaderos argentinos. Debido a este ambiente sin un bagaje cultural bien arraigado en la sociedad, Buenos Aires representaba un fondo ideal para recibir nuevas tendencias literarias. En 1893 el poeta nicaragüense Rubén Darío³ se instala en Buenos Aires dónde actúa como el portavoz del modernismo, tal como lo hizo unos años antes en Chile. En el diario *La Nación* (1870), del que fue redactor, trabaja como cronista, presentando además de diferentes temas culturales, los retratos de los escritores y poetas. El modernismo se impuso tanto como un fenómeno cultural como una tendencia literaria. Aclara Jitrik que fue una fuerte manifestación de la contemporaneidad y que el modernismo asimismo “articuló un lenguaje sobre la confluencia de diversas entidades, poesía y ciencia, poesía y religión, poesía y filosofía; su retórica [...] recogió los intentos más audaces de recuperación poética que tenían lugar en Europa [...]”⁴

En este trasfondo empiezan a actuar grandes nombres de la literatura Argentina, que fueron y siguen siendo una fuente inagotable para las futuras generaciones. Algunos de ellos son Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, etc. Estos autores contribuyeron a la creación de la noción de la literatura nacional argentina. De acuerdo con la base que ellos pusieron, o en oposición con ella, se formarían los autores contemporáneos.

² Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 284.

³ Rubén Darío (1867 - 1916), poeta nicaragüense

⁴ Noé Jitrik, *Panorama histórico...*, op. cit., p. 124.

Entre los poetas, Lugones era el portador de las ideas anarco-socialistas, influido por Nietzsche y Tolstoi.⁵ Su poesía era de un tono nuevo y “profético”⁶, que causaría mucha revuelta en Buenos Aires. Algunos de sus libros de poesía son *Prosas profanas* (1896), *Las montañas de oro* (1897) o *Lunario sentimental* (1909), etc.

La década de los 30 fue afectada por la crisis política y económica. Son notables los trabajos ensayísticos de Eduardo Mallea⁷, Ezequiel Estrada Martínez⁸, o Raúl Scalabrini Ortiz⁹. Entre los citados Ezequiel Martínez es el que ve el futuro de Argentina con más pesimismo, lo que aclara en su ensayo *Radiografía de la pampa* (1933). Él consideraba que América Latina, en un terreno culturalmente vacío, imitó el modelo cultural europeo, lo cual resulta con fracaso. Eduardo Mallea publicó varios ensayos, exponiendo las ideas sobre el carácter de su país y las relaciones entre los individuos en la sociedad de su época. En el ensayo *Historia de una pasión argentina* (1935), Mallea divide Argentina en dos categorías – “lo visible” y “lo invisible”, significando lo primero lo superficial (los falsos valores) de la sociedad y lo segundo, lo profundo, o sea, el pensamiento intelectual. El mediador entre estas dos categorías es el intelectual, cuyo objetivo debe ser poner en comunicación “lo visible” y “lo invisible”, para al final alterar el orden social. La revista *Sur*, fundada en 1931, además de centrarse en la traducción de los textos europeos, dedicaba un significativo espacio a la ensayística.

Es importante destacar a Macedonio Fernández¹⁰ y Roberto Arlt¹¹. Fernández era un autor muy activo en las discusiones y tertulias, igual que en los proyectos culturales. Su contribución es muy significativa en cuanto a la experimentación en el campo de la novela, con lo que inspiró a Borges y Cortázar, entre otros. Mientras tanto, Arlt pertenecía al grupo de Boedo¹² y sus novelas muestran “la influencia de Dostoievski, Gorki y Nietzsche”¹³

En 1921 se instala en Buenos Aires el joven Jorge Luis Borges¹⁴, llevando de Europa las tendencias ultraístas. La intensa producción literaria de Borges se extiende hasta los años 80, dejando detrás numerosos poemas, ensayos y libros de cuentos. Contribuyó a la fundación

⁵ Luis Sainz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*, Madrid, Alfaguara, 1989, p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ Eduardo Mallea (1903-1982), escritor, ensayista y diplomático argentino

⁸ Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), escritor, poeta, ensayista, crítico literario y biógrafo argentino

⁹ Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959), pensador, escritor, ensayista, y poeta argentino

¹⁰ Macedonio Fernández (1874-1952), escritor argentino

¹¹ Roberto Arlt (1900-1942), escritor argentino

¹² Boedo, grupo de artistas de vanguardia de la Argentina de los años 20, característico por su orientación política izquierda y sus proposiciones de vincularse con el movimiento obrero.

¹³ Jean Franco, *Historia de la literatura... op.cit.*, p. 284.

¹⁴ Jorge Luis Borges (1899-1986), escritor argentino

de las revistas *Proa* (1922), *Prisma* (1921) y *Martín Fierro* (1924), “[...] vanguardistas, llenas de comentarios sobre la nueva literatura europea, irónicas y satíricas en el tono [...]”¹⁵. Borges mantuvo una estrecha relación original con la filosofía y el manejo de las palabras en sus textos potenció una renovación del lenguaje narrativo, resaltando el carácter ficticio del texto y uniendo fuentes y culturas diferentes (europeas y orientales, vanguardistas y clásicas) a través de la parodia y la ironía, lo cual está representado en sus libros de cuentos como *Historia de la eternidad* (1939), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El libro de arena* (1975), etc. Sin embargo, la excelencia y la riqueza de su obra obligarían un tratamiento más exclusivo y prolijo.

La finalización de la Guerra Civil española en 1939 incide en Argentina la actividad editorial. Algunos exiliados españoles participan en la fundación de importantes casas editoriales como Editorial Sudamericana o Editorial Losada. Los años 40 fueron marcados por el ascenso al poder de Juan Perón¹⁶ y su primer gobierno, de 1946 a 1952. A finales de la década se inicia la trayectoria narrativa de Leopoldo Marechal¹⁷ y Ernesto Sábato¹⁸. Marechal en 1948 publica *Adán Buenosayres*, una extensa y compleja obra que incorpora diferentes registros del habla coloquial, pluralidad de voces y simultaneidad de relatos así que representa un punto de partida de la renovación estética en la prosa. Asimismo, Sábato comienza la introspección existencialista con su primera novela *El túnel* (1948). Como lo señaló Sábato en *El escritor y sus fantasmas*, el lenguaje utilizado refleja nuestra manera de ver el mundo. Por lo tanto, aunque Puig también trata los temas de la cotidianidad, su estilo, o sea la manera de observar, es diferente de la de Sábato. Yo diría que el resultado de la novela es igual, mostrar la imposibilidad del hombre ante algunas fuerzas de la vida que lo rodean, pero lo que es sumamente distinto es la atmósfera que está presente en las novelas de estos dos autores. En caso de Sábato, el ambiente es sofocante, y la vorágine de los sucesos lleva al lector hacia un destino brutal de los personajes. Mientras tanto, la obra de Puig tiene una voz melancólica, llorona a veces, que a veces ironiza a los personajes, pero nunca los juzga severamente.

Cabe hacer una digresión de la novela y subrayar que el caso paralelo a Puig es el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante. Ambos se caracterizan por la búsqueda de otras tradiciones, distintas a los cánones de la literatura. Lo que activa la renovación literaria (en ambos casos) es el cine como fuente de inspiración y la experimentación narrativa.

¹⁵ Noé Jitrik, *Panorama histórico...*, op. cit., p. 285.

¹⁶ Juan Perón (1895-1974), político, militante y presidente argentino en tres ocasiones, de 1946-1952, de 1952-1958 y de 1973-1977.

¹⁷ Leopoldo Marechal (1900-1970), escritor argentino

¹⁸ Ernesto Sábato (1911- 2011), escritor argentino

Desde el comienzo del siglo XX en Buenos Aires crecían localidades culturales, diversos institutos, escuelas, facultades, teatros, bibliotecas, galerías de arte, etc. En los años 60, la cultura tenía, entre otros, como centro de divulgación el Instituto di Tella fundado en 1963, que impulsaba las investigaciones en ciencias sociales, experimentaciones artísticas y todo tipo de modernización en el arte (teatro, cine, literatura, música, danza). En este período surgen las revistas *El grillo de papel* (1959), dirigida por Abelardo Castillo¹⁹ y *Primera Plana* (1962), dirigida por Jacobo Timmerman²¹, que valorizaban la nueva literatura. En los años 60 la figura central era Julio Cortázar²², y la aparición de su *Rayuela* (1963), incorporó nuevas técnicas narrativas tales como rupturas del orden lineal y cronológico, alusiones provenientes de las investigaciones de psicoanálisis y sociología, fragmentación del relato, el metadiscurso y muchas más. Dice Sainz de Medrano acerca de *Rayuela*:

No son pocos los vellocinos de este relato: la identidad del hombre americano, argentino, o del hombre sin más; la libertad, el mundo desde la instalación en una cultura válida, el lenguaje real (perseguido a través de los sarcasmos gliglicos que vienen de Girondo y Huidobro), una nueva proposición de la literatura²³.

El gran maestro de la década de los 60, Julio Cortázar, siguió explorando el arte del relato y a esta red se inscriben *Octaedro* (1974), *Ultimo round* (1974), *Queremos tanto a Glenda* (1980).

La política de la Junta Militar afectaba la vida de los años 60, que encabezada por Juan Carlos Onganía²⁴, derrocó al presidente Arturo Illia²⁵ el 22 de junio de 1966; el golpeo a los universitarios llamado posteriormente “La noche de los bastones largos”, que tenía como consecuencia el exilio de miles de intelectuales y la censura de la ópera *Bomarzo* en 1967. Con todos esos acontecimientos poco a poco se abría una nueva década, la dicha década de violencia política que influiría en todos los segmentos de la vida social y cultural argentina. Se clausuró también la editorial Eudeba, lo que afectó mucho la difusión de la literatura.

Desde entonces, los vínculos entre la literatura argentina y la política estuvieron marcados por una oscilación entre crítica y castigo, o sea, cuanto más severa fue la crítica, mayor fue la sanción.

¹⁹ Abelardo Castillo (1935), escritor argentino

²¹ Jacobo Timmerman (1923-1999), periodista ucraniano, nacionalizado argentino

²² Julio Cortázar (1914-1984), escritor argentino

²³ Luis Sainz de Medrano, *Historia de la literatura...op. cit.*, p. 67.403.

²⁴ Juan Carlos Onganía (Marcos Paz, 1914-Buenos Aires, 1995), el presidente de Argentina desde 1966 hasta 1970

²⁵ Arturo Umberto Illia (Pergamino, 1900-Córdoba, 1983), el presidente de Argentina desde 1963 hasta 1966

En la misma época que escribían los autores ya reconocidos de los tiempos anteriores y aparecen nuevos nombres con diferentes poéticas narrativas:

[...] un conjunto de escritores tal vez integrantes de una nueva generación en la segunda mitad de la década del sesenta, en consonancia con algunos de los anteriores y en disidencia con los mismos o con otros o, al menos, dotados de voces propias, entraron en la escena literaria al calor de una situación política genéricamente contradictoria, con fuertes presiones estatales pero con gran expansión de propuestas culturales, un evidente desarrollo editorial y un público sensible al impacto que produjo el llamado “boom” y que miraba con interés lo local, olvidando en parte las tradicionales y atractivas ofertas extranjeras²⁶

Los nombres que se colocan en la red de nuevas apariciones en la escena literaria argentina son Manuel Puig, Leónidas Lamborghini²⁷, Ricardo Piglia²⁸, Juan José Saer²⁹ y Tomás Eloy Martínez³⁰.

La poesía de Leónidas Lamborghini es cercana a la vanguardia, que da lugar a los experimentos con el lenguaje, con aspectos de discursividad peronista. De ahí salieron más de catorce libros entre 1967 y 1996, de los cuales los más conocidos son *Eva Perón en la hoguera* y *Odiseo confinado*.

Ricardo Piglia en sus narraciones trataba de “conciliar los fantasmas de Arlt y Borges”³¹. Aspiraba a hallar su voz propia y sus relatos giraban en torno a los temas policiales e históricos, dotados de enigmas y su discurso es teórico-filosófico. El autor escribía las novelas para que uno pudiera leerlas como metáforas de lo que estaba viviendo y de la resistencia fuerte que sentía hacia la dictadura. Una de sus novelas más famosas, escrita en plena época de la dictadura fue *Respiración artificial* (1980).

La novela de Tomás Eloy Martínez que data de ese período es *Sagrado* (1969), obra que es inclasificable en muchos sentidos. Eloy Martínez inaugura un mundo tribal, un mundo de magia y fantasmas, propio del norte de Argentina pero, añade Noé Jitrik³²:

esa experiencia de atmósferas extrañas no se recurre a la recurrencia a situaciones fantasmales sino que se transfiere a una prosa precisa y de adjetivación insólita, que

²⁶ Noé Jitrik, *Panorama histórico...*, op. cit., pp. 259-260.

²⁷ Leónidas Lamborghini (1927- 2009), escritor y poeta argentino

²⁸ Ricardo Piglia (1941), escritor argentino

²⁹ Juan José Saer (1937-2005), escritor argentino

³⁰ Tomás Eloy Martínez (1931-2010), escritor y periodista argentino

³¹ Noé Jitrik, *Panorama histórico...*, op. cit., p. 236.

³² Noé Jitrik (1928, Rivera), crítico literario argentino y autor de cuentos, novelas y ensayos críticos, literarios e históricos

aplicada luego a novelas de fuerte contenido político, enfrenta una larga tradición en la pareja literatura-realidad y literatura-compromiso.³³

David Viñas³⁴, uno de los narradores y críticos que tuvo que exiliarse (en 1976), afirmaba que la literatura argentina emergía alrededor de una metáfora mayor: la violación. Viñas escribía novelas como *Cosas concretas* (1969), *Jauría* (1974) y *Cuerpo a cuerpo* (1979). Asimismo, se dedicaba a los ensayos sobre historia de la literatura, como es *Literatura argentina y realidad política*, cuya última versión data del 1998. Por el periodo la lectura de la obra de Sartre dejó una huella profunda en la mente de los intelectuales. Debido a esa influencia y a las circunstancias políticas en el país, Viñas trata los problemas de la frustración y la persecución de los intelectuales de la dictadura militar en Argentina (desde el golpe de estado de 1976, que derrocó al gobierno de la presidente María Estela Martínez de Perón, hasta 1983). Esta última dictadura militar, autodenominada el Proceso de Reorganización Nacional, fue la más sangrienta, pues se caracterizaba por el terrorismo, la violación de los derechos humanos y el desaparecimiento y muerte de miles de personas que no la apoyaban. Uno de los intelectuales argentinos que sufrió las consecuencias mortales por sus abiertas investigaciones y publicaciones de los crímenes del gobierno fue Rodolfo Walsh³⁵. En 1973 publica “El caso Stanovsky”, un texto sobre el fusilamiento clandestino de los inocentes en el levantamiento de 1956. Este escritor que se convirtió en un militante político, después de haber publicado su “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, desapareció. Ésa fue su última palabra, ya que fue secuestrado y luego asesinado en 1977. Muchos de sus colegas y paisanos tuvieron semejantes destinos: secuestros, cautiverio y exilio.

Ésos autores no fueron los únicos que proponían innovaciones y experimentaban con nuevas técnicas narrativas, pero los que siguieron escribiendo durante la dictadura tuvieron que imaginar también diversas tácticas de supervivencia. Por lo tanto, los autores tuvieron que recurrir a la imaginación y la capacidad creativa para evitar los obstáculos del tiempo en el que vivían. De ahí surgió una literatura individualista, comprometida, al margen del realismo.

Manuel Puig aparece en la escena literaria argentina en 1968 con la novela *La traición de Rita Hayworth*, y dice Jitrik “estableciendo un puente, en apariencia sencillo, entre oralidad y escritura. Sin embargo, la sencillez era engañosa y prueba de un arte refinado, además de un proyecto de largo alcance que descansaba en una observación precisa y

³³ *Ibid*, p. 265.

³⁴ David Viñas (1927-2011), escritor y crítico argentino

³⁵ Rodolfo Walsh (1937-1977), escritor argentino

altamente crítica de lenguajes, costumbres e ideologías”³⁶. Después de esa primera y resonante novela Puig siguió publicando, pero igual que muchos colegas suyos, tuvo que exiliarse de Argentina en 1974. Los años siguientes vivió entre México, Brasil y Nueva York, pero continuo ambientando, o al menos vinculando, sus textos con la Argentina natal.

Las primeras obras de Puig (*La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires Affair*) se pueden colocar dentro de los límites del *boom*, sobre todo, por el gran interés que muestra el autor hacia la experimentación con el lenguaje y el tono satírico. Según Monegal, Puig

compone unas novelas en que se rescata para la literatura un género despreciado y se introduce en la visión del lector especializado toda una dimensión del mundo hispanoamericano que había estado confinada al infierno de la subliteratura o que sólo había sido objeto de parodia irónica por parte de los escritores cultos³⁷.

Conforme avanzaba su carrera literaria más se situaba Puig dentro de los rasgos distintivos del *boom junior*, para que hoy en día se considere su representante por excelencia.

³⁶ *Ibíd*, p. 261.

³⁷ Emir Rodríguez Monegal: “Los maestros de la nueva novela”, en *Obra selecta*, op. cit., p. 149.

2.1. Manuel Puig – vida y obra

Manuel Puig nació en General Villegas, Provincia de Buenos Aires, el 28 de diciembre de 1932. Es hijo del comerciante Baldomero Puig y María Elena Delledonne, farmacéutica en el Hospital de General Villegas. Después de haber terminado la educación primaria como mejor alumno, en 1946 se trasladó a Buenos Aires para iniciar la escuela secundaria. Pese a que dejó General Villegas como adolescente de trece años, este lugar obtendría un gran papel autobiográfico en su escritura. De allí vendrían muchos personajes de las novelas de Puig, junto con sus costumbres, hábitos y características típicas. En su pueblo natal empezó su fascinación por el cine puesto que en la compañía de su madre regularmente iba al cine. La memoria familiar registra que la primera película que vio joven Puig era *La novia de Frankenstein*, con Boris Karloff y Elsa Lanchester. En Buenos Aires continuó asistiendo a las *matinéas*. El cine influyó mucho en la obra y en la vida del escritor. Es un elemento que va en paralelo con su literatura, es decir, no existiría lo uno sin lo otro.

Manuel Puig: Mire, yo trato, ante todo de ser honesto conmigo mismo. Si tengo una gran dificultad de gozar de la literatura, no tengo más remedio que admitirla. Yo querría seguir gozando como antes de la literatura de ficción, pero el desarrollo de otro tipo de capacidades me ha quitado esa capacidad. [...]

Otro espectador entre el público: ¿sigue disfrutando viendo películas?

Manuel Puig: Sí, por suerte me queda eso.³⁸

En la secundaria Puig descubrió la teoría psicológica de Freud, a través de la película *Spellbound* (1945), de Alfred Hitchcock. Cuando discutió acerca de *Spellbound* con su amigo del colegio, comprobó que éste sabía todo sobre Freud (“ser el mejor alumno no significaba tanto como yo pensaba. Esto me cambió: dejé las lecciones de lado y comencé a leer otras cosas”³⁹). Hasta entonces Puig había leído las grandes novelas clásicas que constituían la lectura para el colegio, pero la primera novela no adaptada que leyó fue *Sinfonía pastoral* de André Gide. Es curioso que escoja comenzar su carrera de lector precisamente con Gide, ya ambos eran homosexuales y que este hecho dejó marco significativo en sus textos. Comenta Puig sobre las tendencias de lectura actuales en el Buenos Aires de los 40 : “Por esos tiempos

³⁸ Juan Manuel García Ramos, *Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 62.

³⁹ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig: El beso de la mujer araña*, Barcelona, Colección archivos, 2002, p. 436.

los autores que se leían en Buenos Aires eran Hesse, Huxley, Sartre. Los leí a todos y también ensayos de psicología.”⁴⁰

Debido a la insistencia de la familia, Puig se inscribió a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, pero después de un año, en 1951, dejó los estudios de arquitectura y entró en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1956 le fue concedida una beca para los estudios de dirección en Roma, en el Centro Sperimentale di Cinematografia. El período entre 1956-1962, lo pasó viviendo entre Roma, Londres y Estocolmo. Para ganarse la vida, Puig daba clases de español e italiano, pero también trabajaba como ayudante de dirección en varios proyectos. En 1963 se mudó a Nueva York, donde continuaría a escribir su primera novela (comenzó a escribirla en Roma en 1962), *La traición de Rita Hayworth*, que fue publicada en 1968 tras su regreso a Buenos Aires y obtuvo un gran éxito en Europa y Estados Unidos. El libro fue finalista en el Concurso Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral y en 1969 el periódico *Le Monde* la proclamó la mejor novela del período 1968-1969. También, *The New York Times* la selecciona como una de las mejores novelas de 1971. En Argentina la publicación de esta novela tuvo una trayectoria difícil: en 1967 Puig firmó un contrato con la editorial Sudamericana, pero advirtieron a los problemas con la censura (la del régimen del dictador Onganía). Finalmente en 1968, la editorial Jorge Álvarez publicó la novela. Con esta obra Puig empezó a definir su marca narrativa, posteriormente presente en toda su obra.

Empezó a escribir su segunda novela, *Humedad relativa 95%*, pero logró escribir solamente cuatro capítulos y finalmente la dejó inconclusa porque consideraba que había agotado suficiente las referencias autobiográficas en la primera novela.

En 1969 publicó *Boquitas pintadas* que se convirtió inmediatamente en *best-seller*. Sólo en Italia se vendió en más de 80.000 ejemplares.

En 1973 apareció la novela que fue el eje de una polémica grande, *The Buenos Aires Affair*. Como núcleo, la novela tiene una problemática político-sexual, o sea que, los personajes proyectan sus tensiones y conflictos sexuales en las tensiones políticas en un régimen totalitario. Debido a la controversia de la novela y a la crítica severa dirigida al régimen político, el gobierno la prohibió; aun más, Puig recibió amenazas de un grupo parapolicial y decidió trasladarse a México.

⁴⁰ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig...*, op. cit., p. 436.

En 1976 terminó *El beso de la mujer araña*, un testimonio sobre la represión sexual y política.

Entre 1978 y 1980 dictó cursos de literatura creativa en la Universidad de Columbia, en Nueva York. En 1979 escribió *Pubis angelical*, que llegó a ser un *best-seller* en España. La novela contiene numerosos elementos del género policíaco y elementos fantásticos que se funden con el mito femenino de la belleza hollywoodiana de los años 30. En 1980, de esa experiencia neoyorkina salió otra novela, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Puig se trasladó a Río de Janeiro y en 1982 publicó *Sangre de amor correspondido*, considerada una de las novelas más complejas de Puig.

La última obra del autor fue *Cae la noche tropical*, publicada en 1988, un año antes de su muerte prematura. En ella Puig ofrece una síntesis de sus preocupaciones y sus técnicas narrativas, basadas en varias voces, referencias a los elementos de la cultura de las masas, igual que en el uso cuantioso de los diálogos.

Aunque no parece ser lo principal de su producción literaria, no se puede dejar de mencionar su obra teatral. Manuel Puig comenzó la escritura de sus obras teatrales en el exilio, tras el escándalo relacionado con la publicación de *The Buenos Aires Affair*. En total escribió ocho dramas y comedias musicales. Sus dramas son: *El beso de la mujer araña* (1980), *Bajo un manto de estrellas* (1981), *Misterio del ramo de rosas* (1987) y *Triste golondrina macho* (1988). Las comedias musicales son *Amor del bueno* (1974), *Muy señor mío* (1975), *Tango de la medianoche* (1987) y *Un espía en mi corazón* (1988), la que dejó inédita.

Puig ya había sido reconocido como novelista, sobre todo fuera de su patria (Europa y EE.UU.) pero su producción teatral exigía varios cambios formales: menos personajes y un escenario fijo, pero esas reducciones incluso aumentaban su potencial creativo. Para lograrlas Puig recurría a técnicas diversas: “minimalismo, pocos personajes, escenario fijo. [...] Es recurrente en sus obras teatrales la construcción de misterio, ya sea por la ambigüedad constitutiva de la poética de los textos, ya por su trabajo con algunos procedimientos cercanos al simbolismo teatral.”⁴¹

Logró un gran éxito con la versión teatral del *Beso de la mujer araña* y por consiguiente se animó a explorar más la dramaturgia. Sin embargo, se considera esta obra la menos teatral, dado que su origen se basaba en una novela anterior. Ya en *Bajo un manto de estrellas*, Puig jugaba más con el género, los personajes mutaban sus papeles y el espectador se encontraba

⁴¹ Jorge Dubatti, “Manuel Puig: Las bases de un teatro cosmopolita”, en *Revista Ñ*, 15 de agosto de 2009

perdido, no podía someter la pieza a una sola visión, ni siquiera al final se sabía si todo era imaginado o real. En esa obra, como en el *Misterio del ramo de rosas*, Puig insistía en sus proposiciones de los papeles mutados, en los juegos de la enfermedad, del amor e incluso de la muerte. No obstante, *El misterio del ramo de rosas*, es una vuelta al pasado, al drama moderno realista y por eso está considerada la más convencional. La obra más extraña y experimental fue *La triste golondrina macho*. Abunda en elementos de drama y farsa y está estrechamente ligada al simbolismo.

Una dificultad que a veces se plantea ante el lector en cuanto al teatro de Puig, es que se lo lee a través de las claves ya conocidas de su obra narrativa y por eso es importante dividir esos dos géneros y leerlos como lo que son.

Sus últimos años de la vida, los pasó en Italia, en Santa Marinella. Allí vivió entre finales de 1989 y primeros meses de 1990. Dedicaba su tiempo en escribir un guión de cine *Vivaldi*, pero debido a la enfermedad, lo dejó inédito.

Puesto que su salud agravaba, Puig decidió regresar a México. El autor falleció el 22 de julio de 1990 en Cuernavaca.

Es importante subrayar que en términos generales la vida de Puig fue marcada por exilio a causa de la opresión política, que no toleraba su lucha por la tolerancia sexual. Existen numerosas alusiones en las novelas de Puig a la figura de Juan Domingo Perón. Durante su primer gobierno (1943-1955), Perón intentó desarrollar su idea de *justicialismo*, un régimen en el que para cada hombre habrá justicia, lo cual Puig muestra en sus primeras novelas a través de algunos personajes. Después del Golpe de Estado en 1955, Perón fue derrocado, pero nunca desapareció de la escena política. El gobierno militar junto con la oligarquía estuvo en el poder, pero no pudieron resolver los problemas económicos que sufría la Argentina de la época, lo cual condujo a los permanentes casos de violencia y violación de derechos humanos. En esta atmósfera Perón, aunque autoritario, fue visto como un posible salvador y volvió a la escena política argentina en 1973 coincide con el año de exilio de Puig. Este último gobierno fue marcado por la persistencia de la crisis económica, el terrorismo y la aún más severa privación de la libertad.

Puig severamente criticaba la Argentina de los años del gobierno de Perón, que le obligó al exilio hasta su muerte. Tengo la impresión que Puig profundamente extrañaba a su país natal, ya que en cada obra suya, Argentina aparece, no sólo como terreno geográfico, sino un personaje, con sus características, tanto buenas – el tango o las luces de la capital, como malignas – la política opresiva cuya influencia se arraigó en la sociedad.

2.2. El cine hollywoodense y las técnicas narrativas de Puig

Manuel Puig es uno de los escritores hispanoamericanos más influidos por la cultura de las masas y sobre todo por el cine norteamericano de Hollywood. Mientras el autoritarismo del régimen político mantenía su verdad como la única verdad existente, Puig trataba de sacar a la superficie tantas historias del pueblo argentino que, en aquellas circunstancias, quedaron silenciadas. Se trata de historias escondidas, marginadas, cuyos personajes en su mayoría pertenecen a la clase baja, viviendo y en muchos casos sobreviviendo una realidad en la que no queda mucho espacio para la libertad individual.

Las etapas literarias de Puig se pueden dividir en: el ciclo de Coronel Vallejos, al que pertenecen las novelas *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, el ciclo de Buenos Aires con las novelas *The Buenos Aires Affair* y *El beso de la mujer araña* y el ciclo americano al que se inscriben *Pubis angelical*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido*.

El primer ciclo está ambientado en Coronel Vallejos, el doble ficticio del pueblo natal del autor. En esas dos primeras novelas Puig empieza a definir su marca narrativa, incluyendo muchos detalles autobiográficos. De ahí que *La traición de Rita Hayworth* cuente la infancia y el proceso de madurar del niño Toto. El chico está mimado por su madre (farmacéutica como la madre de Puig) con la que frecuenta el cine, para que luego las películas se conviertan en una pasión. El padre (de profesión comerciante igual que el padre de Puig), representa una figura autoritaria, que no comprende a su hijo. Comenta el niño Toto: “Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero que hace traiciones. Y decime papá todas las otras partes que te gustaron, cuál artista te gusta más. ¿Rita Hayworth? Y así íbamos a hablar toda la cena de la cinta, y no sería como verla de nuevo?”⁴³ El título de la novela alude a su origen, el cine (de hecho nació primero como un guión), y la novela en entero representa la génesis de la pasión cinéfila de Puig, que se convierte en un espectador de su pueblo natal.

Asistimos así a la creación de un universo novelesco que es el resultado de una motivación doble. Por un lado, el deseo de resolver un problema personal, el de aclararse a sí mismo problemas de infancia [...]. Por otro, y complementario del anterior se le impone la necesidad de investigar una realidad exterior que lo preocupa y que implica a su “yo social”.⁴⁴

⁴³ Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p.82.

⁴⁴Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., p.60.

Con *Boquitas pintadas*, que se presenta como folletín, Puig sigue la línea narrativa iniciada en su novela anterior, el procedimiento de *bricolage*⁴⁵, concentrándose esta vez más en las cartas personales, con las que dialogan los personajes. La historia de *Boquitas pintadas* gira en torno de Juan Carlos, el galán del pueblo, un personaje donjuanesco y tuberculoso; Nené, su novia y la maestra Mabel. A través de las cartas se conecta Nené, ya casada y con hijos, con la madre de su gran amor fallecido:

Estimada doña Leonor: Me he enterado de la triste noticia por la revista *Nuestra vecindad* y después de muchas dudas me atrevo a mandarle mi más sentido pésame por la muerte de su hijo. [...] Pese a los cuatrocientos setenta y cinco kilómetros que separan Buenos Aires de Coronel Vallejos, en este momento estoy a su lado. Aunque no me quiera déjeme rezar junto a Usted. Nélide Fernández de Massa.⁴⁶

Poniendo en evidencia la correspondencia postal entre los personajes, Puig pretende mostrar la frustración, hipocresía y falsedad que rodean las relaciones. Siguiendo la lógica del folletín, al final, Nélide, moribunda, pedirá a su marido a que destruya las cartas de Juan Carlos, de cuya pérdida nunca se sobrepuso: “El señor Massa tenía en mano un sobre. [...] adentro había dos grupos de cartas: uno atado con cinta celeste y otro atado con cinta rosa. [...] Las cartas atadas con la cinta rosa cayeron al fuego y se quemaron sin desparramarse. En cambio otro grupo [...] se encrespaba al quemarse[...].”⁴⁷

En el ciclo de Buenos Aires, el autor se traslada a la capital, creyendo que había agotado suficientemente la temática de la provincia. En la capital Puig encuentra nuevos focos a investigar- la preocupación por la represión política, la libertad sexual y más que antes se nota la influencia del cine. *The Buenos Aires Affair* lleva el subtítulo de novela policial, con lo que (como en la novela anterior) Puig anuncia el estatuto genérico en el que se inscribe la obra. Aunque el género policial supone la existencia de un crimen, la investigación y la resolución del enigma, en esta novela no tenemos una investigación real, pues todo se reduce al acto de autocastigo del protagonista Leo. Él secuestra a Gladys para remontar la escena de un crimen del pasado, nunca investigado, cuando mató a un homosexual. Puig investiga la sexualidad y la violencia buscando un vínculo entre ellos. La relación heterosexual se reduce al sometimiento de la mujer al hombre (Leo secuestra a Gladys, la tiene en cautiverio), la homosexual termina con el asesinato (Leo mata al homosexual que rechaza el acto sexual), y

⁴⁵ “sinónimo de arreglo doméstico designa la creación a partir de materiales de desecho, y desde esta acepción ha venido a servir de etiqueta a lo que se hizo durante la década del sesenta en el ámbito del arte”, en Raquel Barros: “Manuel Puig: las voces de la pasión”, en *Cultura*, núm. 2309, octubre 2005

⁴⁶ Manuel Puig: *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Booket, 2011, p.10.

⁴⁷ *Ibid.*, p.221.

la repetida masturbación simboliza el aislamiento en el que viven los personajes. Con esta intensa atmósfera de violencia Puig pretende mostrar el Buenos Aires maligno, o sea, la Argentina del fin de los 60. En el diario Mexicano *Exelsior* queda dicho sobre la novela: “Puig se interna como nadie lo había hecho antes en América Latina, en el orden de los vencidos últimos, en su penumbra de sufrimientos reales y sufrimientos adquiridos en la radio o en el cine. Radical, nunca de modo explícito, sin que sus personajes lo sepan o intuyan, advierte en el sexismo al otro enemigo del desarrollo humano.”⁴⁸

Con la segunda novela de este ciclo, *El beso de la mujer araña*, Puig sigue analizando la sexualidad y sus manifestaciones en la época de represión, confrontando esta vez al homosexual y el preso político. Puig recurre a la reducción espacial y temporal, y al uso más extenso del diálogo. Esta reducción ya se había revelado en la novela anterior, a diferencia de la “galería de voces” del primer ciclo.

El último ciclo no está situado en su país natal. Las novelas aparecen debido a las experiencias que tuvo el autor en el extranjero, durante el exilio. Es importante mencionar que por esos años Puig experimenta con cambios lingüísticos, así que escribe novelas en inglés/español (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de la experiencia neoyorkina) y portugués/español (*Sangre de amor correspondido*, inspirada en los años pasados en Río de Janeiro). Para Puig la traducción de las novelas, o sea, el doble código, formará parte de muchas investigaciones críticas. Ese ciclo es el más complejo, cargado de preocupaciones por la identidad del uno, el papel del hombre en un sistema político y el tema de la sexualidad con sus representaciones y restricciones. A propósito del último ciclo dice Corbatta:

A esta reducción –un único lugar, un tiempo actual breve, dos personajes (o uno) que dialogan/monologan–corresponde una intensificación en el buceo de la propia interioridad, en la profundización de sus obsesiones personales. Aunque obviamente presentes por necesidad narrativa, el espacio, el tiempo, los personajes y el argumento se ven adelgazando y ceden lugar a un diálogo incesante que vuelve a tejer y destejer la trama de su “mito personal”.⁴⁹

Pubis angelical es la quinta novela de Puig y la primera que esta ambientada fuera de Argentina, en México. En una habitación de la clínica Ana, que se interroga sobre su sexo, y Pozzi, el peronista de izquierda, recrean sus historias, fantasías y sueños. Está acentuado el uso del psicoanálisis de Freud, sobre lo que comenta Puig: “[...] El psicoanálisis es eminentemente antirepresivo. Sus aportes me resultan de utilidad en la elaboración de

⁴⁸Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974

⁴⁹Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., pp.81-82.

personajes”⁵⁰. *Maldición eterna a quien lea estas páginas* transcurre en la conversación entre dos personajes y a través de ella se recupera el pasado represado. El diálogo se convierte en un instrumento con el que uno bucea en su propia memoria y al mismo tiempo, el instrumento que en el interlocutor despierta las fantasmas del pasado. Uno es el señor Ramírez, argentino, exiliado a EE.UU. por razones políticas y el otro es Larry, estadounidense, licenciado en Historia, soldado de Vietnam, que se gana la vida paseando al señor Ramírez en su silla de ruedas. Poco a poco, el libro se convierte en un psicodrama, en el que estas conversaciones tienen un valor terapéutico. *Sangre de amor correspondido* gira en torno de la obsesión del protagonista Josemar, albañil brasileño, con la desfloración de María de Gloria, una muchacha del pueblo. A través de este motivo central se presentan otros temas como la diferencia de clases sociales (María pertenece a una familia de clase más alta que se opone al noviazgo), los éxitos de Josemar en fútbol, con el que van las numerosas aventuras con las mujeres. La última novela *Cae la noche tropical*, recupera la correspondencia postal, esta vez entre dos hermanas octogenarias, una radicada en Argentina y otra, exiliada a Brasil.

Como lo afirma Jitrik, la escritura de Puig es un proyecto grande y extenso. Por lo tanto, para dar un esquema de la poética de Puig hay que pasar por las innovaciones formales que introdujo, cuestión de la elección de los personajes y el ambiente en el que viven, así como diversas influencias que dirigían su escritura.

Ante todo se debe destacar que en la Argentina de los 70 y 80, aun estaba presente la figura del gran Jorge Luis Borges, cuyo estilo ya se consideraba canónico. Se podría decir que todos los autores que aparecían escribían de alguna manera bajo el faro de ese célebre autor: “Cuando a comienzos de los años 70 descubrimos en España los primeros libros de Manuel Puig, no dejamos de asociar la admiración a la sorpresa. La literatura argentina era para nosotros, por decirlo rápidamente, Jorge Luís Borges.”⁵² En la edición crítica *El beso de la mujer araña*⁵³ se afirma que: “La obra de Manuel Puig[...] surge en el momento de mejor prestigio del canon reafirmado por Borges que dictaminaba medida para las letras argentinas. Puig viene a quebrar esta ley al internarse en la senda de la experimentación con el mal gusto”⁵⁴ Asimismo, Panesi, comentando el artículo de Alberto Giordano, subraya el carácter excéntrico de la obra puigana: “Frente a otros escritores que

⁵⁰Juan Carlos Moyano Ortiz: “*Pubis angelical* o oa aproximación a un crador”, en *Vanguardia dominical*, cit. en Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., p.84.

⁵² Miguel Arias: «Contexto literario de la novelística de Manuel Puig» en Juan Manuel García-Ramos, *Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispanica, 1991,p.17

⁵³ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig: El beso de la mujer araña*, Barcelona, Colección archivos, 2002

⁵⁴ *Ibid.* , XXIV.

habría de definirlos ante Borges, – la deuda Borges –, Puig es un huérfano que rechaza radicalmente la estética borgeana y se distiende de ella”⁵⁵. Sin embargo, Puig conocía bien la poética de Borges, y por lo tanto, no se podría decir que se distiende “radicalmente” de ella. En primer lugar, en la obra de Borges, hay juegos lúdicos y el humor. Asimismo, aunque a menudo se etiqueta como elitista, erudito y ultraísta, existe Borges que privilegia lo popular: el género policial, la literatura fantástica y la ciencia ficción. Sólo hay que acordarse de *Evaristo Carriego*, dedicado a un mediocre poeta melancólico del barrio de Palermo, en el que Borges inspecciona el origen del tango, analiza sus letras, así como describe la vida del barrio. En lo que concierne al género policial, Borges escribía numerosas reseñas sobre obras policiales, igual que fue experto en la escritura de textos propios (*La muerte y la brújula*, *Hombre de la esquina rosada*). En colaboración con Bioy Casares, creó una colección de cuentos policiales titulada *El Séptimo Círculo*. Así que, cuando Puig escribe *The Buenos Aires Affair*, él debe de conocer esa extensa obra de Borges y que los rasgos del género policial forman parte de su narrativa. Puig aprendió bien el arte de entretener, usar el suspenso, formular el misterio y presentar un final donde se cierra el enigma. Sin embargo, lo que ofrece Puig es algo diferente, él usa el dicho género, no para seguir sus reglas, sino para usar las partes que le parecen más interesantes para allí montar su historia. Igual es el caso con folletín. En el *The Buenos Aires Affair*, Puig no deja pistas para que se descubra el asesino, sino que la intriga tiene que ver con lo inconciente del culpable. Aunque sus otras novelas no son explícitamente policiales, Puig a menudo recurre al uso de misterio: la carta anónima, nunca enviada (*La traición de Rita Hayworth*), la reconstrucción de los huecos de la memoria (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*) o el título de su obra de teatro *El misterio del ramo de rosas*.

No es fácil imaginar el interés de Borges por la cultura popular si uno se limita al Borges del pensamiento oriental, encantado con Hume, Schopenhauer, problemas matemáticos o la paradoja de Aquiles y la tortuga. No obstante, Borges es fuertemente interesado en el lenguaje (desde su bilingüismo) y la tradición popular. En el prólogo al *Martín Fierro* demuestra Borges: “En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”. La “galería de voces” de Puig, que causó tanto conmoción, no es otra cosa que poner en práctica y explorar hasta el fondo esta afirmación de Borges. Puig se especializó en ello, tanto que el uso del cierto registro de

⁵⁵*Ibíd.*, XXVII.

lenguaje representa una de sus principales marcas narrativas. De nuevo queda demostrado que cuando hablamos de Borges y de afirmación de Puig ante él, no podemos decir que son completamente opuestas sus poéticas.

Lo que presentaba Puig era algo peculiar, “insular” en palabras de Gimferrer; él introdujo géneros menores, subliterarios hasta entonces como el folletín, la canción popular, el radioteatro, el cine de Hollywood, revistas rosas entre otros, dentro del ámbito de un género mayor— el arte literario. Shaw afirma que no fue primer en hacerlo:

Ya Billy the Kid había figurado en *Historia universal de la infamia* de Borges, Cortázar en «Torito» había echado mano del tema del boxeo y para «El perseguidor» se había inspirado en el *be-bop* y en la vida de Charlie Parker. Pero sólo con *El beso de la mujer araña* en 1976 y su popularísima versión filmica en 1985 fue posible ver respectivamente la importancia de lo que Puig había aportado en 1968.⁵⁷

Como ya queda dicho, la narrativa de Puig el lenguaje ocupa un puesto significativo. Parafraseando a Rodríguez Monegal, en la poética de la nueva novela el lenguaje define el sistema del libro. En sus palabras

no se trata ya, [...], de la preeminencia del lenguaje como decoración, el lenguaje como adorno [...]. Aquí la decoración es inseparable de lo decorado [...]. De ahí que las habituales distinciones entre la superficie y la profundidad de una determinada escritura, [...], la polémica sobre el “compromiso”, adquieren una distinta significación. No hay otra profundidad que la de la superficie, [...], no hay otro compromiso que el de la escritura misma.

Conforme con lo citado, lo que crea Puig es una “galería de los desubicados de gente que no sabe bien adónde va y que moldea sus conductas de acuerdo con las pautas provenientes del cine de Hollywood.”⁵⁹ Esos personajes tienen sus propias voces así que

por primera vez se siente hablar a una mayoría que sólo había encontrado expresión limitada en las películas más comerciales del cine argentino, en ciertas audiciones de radio, en la quejumbrosa letra del tango. Pero no se crea que esas estructuras narrativas algo ingenuas que presenta Puig son apenas una obra de primitivo.⁶⁰

Por ejemplo, el léxico de las mujeres del pueblo, semánticamente gira en torno de los objetos que se usan en casa, los muebles, la comida, etc. o se refieren a las aventuras

⁵⁷ Donald L. Shaw: *Nueva narrativa...*, op. cit., p. 271.

⁵⁹ Jorgelina Corbatta: *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*, Buenos Aires, Corregidor, 2009, p. 46.

⁶⁰ Emir Rodríguez Monegal: “Los maestros...”, loc. cit., p. 150.

amorosas: “Mita quiere que le haga un cubrecama para la camita del nene, con colores vivos porque tiene poca luz en los dormitorios. [...] Si yo viviera en esta casa, me sentaría al lado de esta ventana [...]”⁶¹ o bien “Querida amiga, [...] yo sinceramente esperaba un beso de pasión para terminar de saber si él me agradaba o no”⁶²

En sus primeras dos novelas, el autor, presenta un pirámide de registros, desde la gitana en la feria– “mandame confites pichón, pero no sé si vos sos el enlazado,[...], No, no es tu mamá, ésta es vieja peo no te quiere como hijo[...]”⁶³–, que usa palabras vulgares y no habla gramaticalmente correcto, hasta la maestra de una clase media alta– “Pocos días después de volver del campo mi papá me llamó aparte, en su escritorio nos aguardaba nuestro medico de familia”.⁶⁴ En este sentido el lenguaje está utilizado como vehículo de psicología, clase social, ideología, pasiones, fantasmas, aspiraciones y decepciones de cada uno de los personajes. El lenguaje usado en sus novelas es un cuadro del habla argentina a principios del siglo XX. Puig, siempre queriendo mostrar lo real, lo que le rodeaba, dibuja la Argentina de inmigrantes, de las sirvientas y obreros y en sus propias palabras “la de sus tías y otras mujeres de la familia”. Comenta Puig:

Hay que recordar que en Argentina, la gran masa de la población se forma a principios del siglo y la forman inmigrantes (campesinos, que hablan gallego, catalán, vasco, italiano, polaco). Esos inmigrantes quieren ingresar a una clase media, ser pequeños comerciantes, empleados, y a los hijos no les pueden pasar ningún bagaje cultural, y ni siquiera les pueden pasar un idioma. Esos hijos tuvieron que aprender español en la calle, [...], entonces los modelos del lenguaje a mano eran los del cancionero, los de la mala prensa, los del folletín que circulaban en aquella época.⁶⁶

Puig recurre a la experimentación con los géneros y subgéneros (por llamarlos así), lo cual resultó en una narrativa singular y una voz profundamente original del autor. Los cambios formales que implantó se perciben sobre todo en el lenguaje, el abundante uso de los elementos *pop* y *kitsch*, la manera en la que se construye la historia y el diálogo testimonial. En las palabras de Alan Pauls es

el costado “experimental” de la novela[...]. Pero también es la tentativa puigiana por excelencia de construir las frágiles, milagrosas sincronicidades donde un relato oral se encuentra con el film perdido que relata, una conversación con los monólogos que la socavan, un espacio clausurado [...] con el exterior que lo acorrala [...], una “banda”

⁶¹ Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p.9.

⁶² Manuel Puig: *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Booket, 2011, p.41

⁶³ *Ibid.*, pp. 79-80.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁶ Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., p. 265.

de ficción (como se dice, en el cine, una banda de imagen y otra de sonido) con una “banda” de teoría.⁶⁷

El procedimiento de introducir elementos de la baja cultura o de la cultura popular, lo que puede designarse como *kitsch*, o usado en el campo de la cultura alta, *camp*, tiene el mismo objetivo— revelar los personajes y los ambientes que habitaban. Respecto al uso abundante de la estética del *arte pop*, hay que decir que Puig ha sido muchas veces acusado por la falta de estilo. No obstante, *pop* sí tiene un valor estético como movimiento vanguardista. Por ejemplo, en *Boquitas pintadas*, Mabel es fanática de una radionovela : “— ¿Como se llama la obra? ; - *El capitán herido*, ya faltan cuatro días para terminar y para el mes que viene anuncian *La promesa olvidada*”⁶⁹

Durante toda su carrera literaria Puig ha utilizado esta técnica de armar el texto de los materiales ya utilizados como desechos de otras obras, recortes de películas o de radionovelas, informes policiales etc. De esta manera el *bricolage* emparentado con los elementos *kitsch* o *pop*, le sirve a Puig para representar con lo máximo de verosimilitud una realidad perforada, o sea toda una psicología de la cierta clase social.

Puig era un experto en cuanto a los artes de artificio. Sus textos están completamente exagerados, en enumeraciones, adjetivación y no es caso raro que la sintaxis de los diálogos suene profundamente artificial: “A continuación se enumeran las principales acciones imaginarias de Leo durante su insomnio: 1) En el cuarto de estar de su departamento, sobre la alfombra hay una mancha [...] 2) Un cuarto de hotel, aparentemente su aspecto es aséptico.[...] 3) El avión [...]”⁷⁰ Aun así, todo lo cursi de la narrativa de Puig concretiza y define su estilo:

A mí me interesa sobremanera el territorio de mal gusto porque creo que temor a caer en un *soi disant* mal gusto nos impide el recorrido de zonas especiales, que pueden estar más allá del mal gusto. Me interesa muchísimo ver lo que pasa por allí, dejarme llevar por ciertas intuiciones. Por ejemplo, en la truculencia del tango yo veo la posibilidad de una forma de poesía diferente. Me interesa también el sobresentimentalismo de cierto cine: ¿[...] a qué responde esa necesidad, qué satisface eso en el público [...]?”⁷¹

Otro objetivo sería el de borrar el límite entre el género menor y el mayor, o sea, el canónico, un gesto de atrevimiento por parte del autor dentro del campo de lo canónico. Al

⁶⁷ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig: El beso de la mujer araña*, Barcelona, Colección archivos, 2002, p. 16.

⁶⁹ Manuel Puig: *Boquitas...* op. cit., p.173.

⁷⁰ Manuel Puig, *The Buenos...* op.cit., pp.187-190.

⁷¹ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig...*,op. cit., p.247.

introducir esos materiales del consumo popular en el género literario, Puig propone la supresión del límite tan estricto entre lo menor y lo mayor. Sus novelas a menudo tienen características de *bricolage*: compone sus novelas de *bricolage* de guiones de cine, de radionovelas, de folletines, de letras de los tangos y milongas, en términos breves, de recortes de la realidad. Por ejemplo, en *Boquitas pintadas*, Puig intercala la parte de la agenda personal de Juan Carlos: “ [...] *Martes, 14, Santa Matilde, reina. ¡Agenda vieja y peluda! Hoy te empiezo con una viuda. ; Miércoles, 15, San César, mártir. Pedí adelanto 15 pesos para regalo vesino viuda, regalo viuda y gastos generales.*”⁷² Asimismo, en la habitación de la maestra Mabel, se pueden encontrar recortes de una revista femenina: “[...] están escondidos dos números de la revista *Mundo femenino* [...]. En la sección “Correo del corazón” figuran consultas de una lectora que firma “Espíritu confuso” y las respectivas respuestas que da María Luisa Díaz Prado, redactora de la sección. El texto del primer número es siguiente: [...]”⁷³ El mejor ejemplo del *bricolage* de guiones de cine es *El beso de la mujer araña*. A través de esas historias personales, de cada uno de su personaje, Puig entra en lo colectivo, mostrando el inconsciente colectivo de la sociedad de consumo en Argentina a principios del siglo XX. Por consiguiente, Puig no entra sólo en lo psicológico de aquella gente, sino también invoca un fenómeno sociológico.

El «pop», en el sentido de mitología «pop» le sirve para llevar a cabo una operación de descubrimiento de lo que en otro terreno y en otro orden de las cosas, alguien llamaba el correlato objetivo para la poesía, es decir, una equivalencia objetiva y, en ese caso, imaginística, de los sentimientos y de los impulsos profundos de los personajes.⁷⁴

Los personajes que aparecen en las novelas de Puig residen muchas veces en la provincia, encerrados en las formas de vida. Para huir de la mediocridad huyen al artificio, portan sus máscaras entre sus cohabitantes, que hacen lo mismo. Nené, que se mudó con el marido a Buenos Aires, no puede recoger el dinero suficiente para amueblar la casa y por lo tanto, está fingiendo el bienestar aun ante sus más cercanos “ [Raba, la sirvienta] - Yo me voy para Vallejos. Me voy mañana. -¿Por qué? ¿Qué pasó? ¡ No le vayas a decir a mamá que me viste la casa!”⁷⁵ Son la gente que hasta ahora no tenía la voz, ni en cosas importantes de la

⁷² Manuel Puig: *Boquitas...* op. cit., p.46.

⁷³ *Ibid.* , p. 38.

⁷⁴ Pere Gimferrer, : “Contexto literario de la novelística de Manuel Puig” en Juan Manuel García-Ramos, *Manuel Puig*, op. cit., pp. 21-22.

⁷⁵ Manuel Puig: *Boquitas...* op. cit., p.138.

vida y menos en la literatura. Como salvación, ven la huida a la ciudad, pero siguen siendo lo que eran. Son densamente cargados de emociones, sentimentales hasta extremos, educados por la cultura de las masas y alimentados por las películas de Hollywood, con cuyas estrellas querían identificarse. No obstante, son los antagonistas de las estrellas de películas. Ricardo Piglia en su libro *La Argentina en pedazos* (1993) habla de la educación sentimental de los personajes, del *bovarismo* como gran tema de las novelas de Puig. Las heroínas típicas de Puig son una especie de Madame Bovary, muchachas sencillas, frecuentemente mal casadas y condenadas a una vida aburrida en la provincia. Además, Piglia subraya que la educación sentimental, los personajes de Puig la reciben a través de las películas de Hollywood, prensa rosa, el radioteatro o el folletín.

La división de trabajos es claramente definida según el sexo, las mujeres son criadas, cocineras, enfermeras, amas de casa, maestras mientras que los hombres son carniceros, albañiles, policías, profesores. Las mujeres de las novelas de Puig tienen un sentimiento maternal fuerte, son madres incluso para sus hombres, y los tratan como niños a veces. Para ellas la felicidad más grande es atender a todos, a los maridos, a las vecinas, a los niños. Por eso, sufren para otros, siempre alimentándose con desgracias del otro, y llorándolas como suyas. El lector se da cuenta de la tristeza de una mujer, a través de la compasión que siente otra por ella. Secretos dramáticos, relaciones clandestinas, amores prohibidos, pasiones sofocadas y chismes son la cotidianidad en la provincia argentina. A veces Puig exagera en el tono melodramático de la vida aburrida que transcurre en el pueblo pequeño, que los personajes parecen caer del cliché.

Los personajes masculinos son diferentes respecto al amor, sufrimiento y sexo. Para ellos, el amor es carnal, está relacionado con el goce. Las mujeres son más románticas, el deseo sólo pasa por el amor. Los hombres sufren en sí, no tienen la necesidad para hacerlo por otros. Los hombres son silenciosos, nunca cuentan nada. Ese silencio de los hombres y la iniciativa femenina en casi todos los aspectos de la vida es muy propio de Puig y su actitud antimachista:

En varios autores se revela claramente la intención de echar mano de lo erótico para atacar ciertos aspectos de la sociedad burguesa. Los casos más notorios sin, claro está, Vargas Llosa y Manuel Puig. [...] La masturbación, el bestialismo y la violencia tienen la precisa función de simbolizar la degradación de una sociedad que privilegia el machismo brutal y la agresión sexual.⁷⁶

⁷⁶ Donald L. Shaw: *Nueva narrativa...*, op. cit., p.249.

Podemos concluir que respecto a los personajes, tanto femeninos como masculinos, toda ilustración y toda insistencia en la encuadración dentro de los estereotipos apoyan el propósito de Puig a mostrar lo real, lo que le rodeaba. Comenta Jorgelina Corbatta⁷⁷ la técnica narrativa de Puig: “[...] dejar de hablar, escuchar, reproducir, copiar esas voces que son vehículos de psicologías; recortar, armar y pegar. Ser testigo y cómplice: ejercitar una simpatía profunda por esos seres sometidos que aspiran a un “final feliz”.”⁷⁸

Puig solía decir que lo único que difería a él de sus personajes es que él era consciente de lo profundamente cursi que era y ellos no. Es importante destacar que aunque Puig se burla de sus personajes, no los juzga ni odia.

Otra novedad de la obra de Puig se ve en la estructura narrativa que le hace posible imitar a perfección los discursos que le interesa remedar. La historia se construye a partir de la personificación de voces que dialogan. Su narrativa parece ser una conversación, es decir, todo lo que el lector debe saber reside en esos numerosos diálogos de las voces. Los relatos de Puig son muchas veces presentados como una película de Hollywood, la mejor o la peor.

El lector debe entrar en lo más íntimo de los personajes. Para revelar su destino, Puig siempre muestra los elementos que pertenecen al sector privado de la sociedad, tal como lo son diarios, cartas amorosas, chismes, monólogos interiores, informes policíacos, entre otros. Es interesante el efecto de ese procedimiento de intercalar los objetos personales en la escritura. Sin intención previa, el lector se convierte en uno de los vecinos de Coronel Vallejos, es decir, leyendo diarios y escuchando confesiones religiosas se siente intensamente involucrado en la historia. Lo afirma Graciela Goldchluk en el caso de *El beso de la mujer araña*: “[...] Puig elige mostrar un espacio íntimo donde el lector experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un lugar privado al que no fue invitado, situación provocada en gran parte por la falta de mediación del narrador tradicional”⁷⁹. Esos elementos de las vidas íntimas, junto con elementos de la vida pública (música, películas, revistas, etc.) crean un microcosmos del pueblo. Precisamente esa unión representa su marca narrativa. Esas técnicas narrativas son tradicionalmente ajenas a la literatura, pero, Puig mostró que la combinación de voces que hablan y registros de la lengua, rompen con los estereotipos de la narrativa tradicional y pueden ser también un elemento clave del suspenso narrativo.

⁷⁷ Jorgelina Corbatta, profesora de Letras por la Universidad Nacional del Sur y profesora de Literatura latinoamericana en Wayne State University

⁷⁸ Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., p. 44.

⁷⁹ Graciela Goldchluk, “Distancia y contaminación. Estudio crítico genético de la fase redaccional”, en José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig:...*, op. cit., p. 58.

Narración que, por lo demás es casi siempre elíptica. Puig narra tanto los sucesos como aquello que precede a los sucesos, las pausas entre un suceso y otro, las causas y consecuencias posibles de un suceso. A veces hay peripecias en primer término muy llamativas e incluso violentas, pero con frecuencia, lo más importante es lo que transcurre en el silencio, en el vacío que hay entre una voz y otra voz⁸⁰

El texto de Puig tiene un carácter hiperrealista, es decir, las descripciones están hechas con tantos detalles que si uno se tomara la tarea podría pintar lo que Puig dicta: “en el bar automático por una moneda en la ranura un chorrito de gaseosa tono caramelo oscuro en vaso alto de vidrio incoloro”⁸¹, o, “ Cama, mesa de luz, cómoda, espejo, araña y ropero del estilo llamado provenzal o rústico, de madera oscura y herrajes prominentes, la reprise y los estantes para libros en cambio de madera lisa [...]”⁸² Esta tendencia hacia hiperrealismo se resuelve con una innovación técnica que lo ubica en la mejor trayectoria experimental de la literatura contemporánea. Recurre al uso del grabador y la posterior transcripción de una voz y una historia verdadera. Luego Puig ficcionaliza lo testimonial, lo cual resulta en un montaje literario entre el testimonio verdadero y una voz ficcional. Esa técnica ha sido usada en las novelas a partir de *El beso de la mujer araña* (1976): Valentín Arreguí, Larry en *Maldición eterna a quien lea esas páginas* y Pozzi en *Pubis angelical*.

La influencia del cine tiene el papel central en la narrativa de Puig. La fascinación por el cine del autor comenzó cuando era un muchacho joven, al trasladarse a Buenos Aires para estudiar la secundaria. Puig veía el cine como un medio muy apropiado de representar personajes y las situaciones.

Hay que dejar que el lector saque sus propias conclusiones [...], no escribas nunca que fulanita o fulanito está confuso, sólo, enamorado... haz lo que hace el cine, muestra a los personajes actuando, hablando... y que el lector se dé cuenta de que tal o cual personaje está solo, confundido, enamorado...⁸³

Puig consideraba que para un escritor era imprescindible visualizar el texto y que sin poder hacerlo estaba perdido, igual que lo precedentemente afirmaba Borges. Las imágenes mentales, tan características de su obra, vienen precisamente de la cinematografía. En sus novelas, las películas no representan un refugio de los problemas cotidianos, sino otra realidad, paralela a la suya. Las películas intervienen, por así decirlo, en la vida personal de los personajes, en sus sentimientos y experiencias. A través del cine, ellos no perciben el

⁸⁰ Pere Gimferrer, : “Contexto literario...”, loc. cit. p.21.

⁸¹ Manuel Puig, *The Buenos... op.cit.*, p. 61.

⁸² Manuel Puig, *Boquitas... op.cit.*, p. 37.

⁸³ Juan Madrid: “Una exacted trubadora y sabia” en *El Mundo*, 28.2.2001.

mundo de una manera objetiva sino que éste les hace posible de soñar e imaginar como podría ser. Es habitual que en las novelas de Puig las preferencias cinematográficas descubran el interior de cada uno de ellos, lo oculto, que ni siquiera ellos mismos quieren reconocer. Por ejemplo, en *La traición de Rita Hayworth*, a Cobito le gustan las películas de gánsteres y todo esto a causa de insatisfacción interior. Por otro lado, Toto se rige por el imaginario de las películas hollywoodenses de los años 30 y 40, encuadradas dentro de las comedias musicales y amorosas. La elección de las películas asexuadas, y su interpretación de esas películas apunta a la homosexualidad. La película que más le gustó a Toto es *El gran vals* (1938) de Julien Duvivier. En *La Traición de Rita Hayworth* Puig/Toto nos informa de su gusto cinematográfico. Desde los clásicos como *Romeo y Julieta* de George Cukor, *La historia de Vernon e Irene Caste*, de H. C. Potter hasta los melodramas y comedias musicales.

En otra novela, *El beso de la mujer araña*, Molina selecciona y recrea las películas a contar. Relata seis películas, entre los cuales cuatro pertenecen al cine de Hollywood : *La mujer pantera* (1942) de Tourneur, *La cabaña encantada* (1946) de John Cromwell, *Yo caminé con un fantasma* (1947) de Tourneur, con escenas de *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock y *Jane Eyre* (1944) de Robert Stevenson. Las dos que quedan son de creación propia, una de la temática nazi, *Destino*, y otra de un repertorio de melodramas de cabarets mexicanos de los 40. Tomado en cuenta los directores que se citan: George Cukor, Jaques Tourneur, John Cromwell, y las actrices que pueblan estas películas: Rita Hayworth, Greta Garbo, Norma Shaerer, pero también otras, es evidente que Puig elige representar en su obra el cine de la época del esplendor de Hollywood del periodo 1935-1946. Esa delimitación es importante porque por la época estaban presentes los grandes directores europeos como Fritz Lang, Hitchcock, Sernberg o Lubitsch, cuyas películas diferían de las de Hollywood.

Las características de las heroínas de estas películas coinciden en algunas características: son mujeres sensibles, fuertes, pero al mismo tiempo, vulnerables, que se enamoran y aman intensamente a su hombre, todo lo que en realidad quiere ser Molina: una heroína. Es interesante que el mismo autor soñara con lo mismo:

vivir y amar en el cine era el mismo sueño para aquel que siempre quiso ser no un héroe, sino una heroína: una diva, “como Norma Shearer”. También se metería dentro de las revistas de cine.”Llegué inclusive”, confesaba Manuel, “a cortar los anuncios de los avances de nuevas películas”. Las revistas de cine y los periódicos venían de Buenos Aires, aunque Manuel y su familia inmediata “vivían a doce horas de tren” de la capital.⁸⁴

⁸⁴ Guillermo Cabrera Infante: “Sueños de cine historias de novela”, en *Clarín*, 7 de enero de 2001

Son muchos los ejemplos de ese tipo de desplazamiento de los personajes a un mundo de ficción e imaginación. Este mundo de cine representa a ellos como a un prototipo perfecto de sus juicios, ensueños y pensamientos.

En mi reportaje dice Puig: “No tengo modelos literarios evidentes, porque no ha habido, creo, influencias literarias muy grandes en mi vida. Ese espacio está ocupado por las influencias cinematográficas. Yo creo que si alguien se tomara el trabajo, va a encontrar influencias de Lubitsch en ciertas estructuras mías, de von Sternberg en ese afán por ciertas atmósferas. Hitchcock mucho [...]”⁸⁵

Como he mencionado ya, las películas que utiliza Puig a menudo pertenecen a la Serie B hollywoodiense, de la década de los cuarenta. Son las cintas hechas por encargo, convencionales, que no son exigentes ni intelectual ni artísticamente. Esas películas fueron producidas para un público grande, con los diálogos previsibles, de géneros policial o del melodrama. Sin embargo, al mismo tiempo se puede sentir en sus novelas la atmósfera inspirada por las películas de arte, que Puig como un estudiante de Roma, conocía muy bien.

Puig, por su parte, imagina que las lenguas (el inglés, el francés, el italiano, el portugués) constituyen las llaves que le han de abrir las puertas del paraíso o de la verdadera realidad: el mundo del cine. Es ya casi un lugar común de reconstrucción de la infancia, en donde, en su caso, en lugar de la biblioteca estaba la sala de cine con su cielo iluminado por las estrellas de Hollywood: Yo fui al cine y encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción –las películas de Hollywood– y que la realidad del pueblo era una película de ‘clase B’ que yo había metido a ver por equivocación.⁸⁶

Ya se ha dicho que los autores de los años 70 escribían una literatura comprometida, motivada por la situación difícil que vivía durante la dictadura y luego durante una prolongada posdictadura camuflada que coincide con el final del último régimen de Perón (1973-1974) y la breve presidencia de su esposa. Puesto que Puig siempre luchaba por la libertad sexual y de la persona en sentido íntegro, es importante mencionar su homosexualidad como uno de los vehículos más importantes que lo determinaron en esa lucha. Durante los años 60 se instaló públicamente la identidad homosexual en Argentina con la fundación del grupo Nuestro Mundo, la primera organización para la lucha por los derechos de los homosexuales. Sin embargo, después del fallecimiento de Perón, en 1974, empezaron los severos ataques de los grupos paramilitares contra los homosexuales (que fueron incluidos

⁸⁵ Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., p. 188.

⁸⁶ *Ibid.*, pp.193-193.

dentro del grupo “enemigos del estado”) y el control militar volvió a Argentina tras un golpe de estado. El mismo Puig fue amenazado por un grupo parapolicial, la triple A, y es en este momento que decidió marcharse de su país natal. Opina el autor sobre la represión sexual:

[...], pienso que es imposible prever un mundo sin represión sexual. Me esfuerzo en imaginar como resultado una gran disminución de la llamada homosexualidad exclusiva y una gigantesca disminución de la llamada heterosexualidad exclusiva. Por eso, yo admiro y respeto la obra de los grupos de liberación gay, pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad ‘homosexual’ como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual.⁸⁷

Según Puig, la homosexualidad ni siquiera existe como tal, sino es una proyección de la mente reaccionaria. Puig toma como punto de partida la teoría que el sexo es sólo un impulso, una actividad de la vida vegetativa, igual que la alimentación, y que no debe ser juzgado de ninguna manera, y menos como pecado.

Desde el momento en que aquel hipotético patriarca creó el concepto del pecado sexual, del sexo como manifestación demoníaca (cuando no neutralizada por ciertos ritos de brujería), se pasó a dar inevitablemente importancia al sexo. Trascendencia, significados ocultos, peso moral: he aquí el malentendido peligroso, porque incluso los menos reaccionarios, al negar el componente demoníaco de la sexualidad entraban en la dialéctica de los grandes significados y terminaban olvidando la característica más determinante del sexo, que es precisamente su no pertenencia a la esfera moral.⁸⁸

El tema de la búsqueda de la identidad sexual está presente en todas las novelas de Puig. Como ejemplo mencionaré a Toto, el personaje principal de *La traición de Rita Hayworth*, en el cual el autor estampó muchos hechos autobiográficos, y naturalmente, hay muchas alusiones a la homosexualidad. En *El Beso de la mujer araña*, Valentín muere para quedar limpio en los ojos del amado, lo cual Puig ve como un gesto “romántico, y muy femenino”⁸⁹. En *Maldición eterna a quien lea esas páginas*, Larry pasa una crisis emocional y sexual.

A modo de conclusión de este apartado, voy a parafrasear a Gimferrer, que destaca que el caso de Puig es único, al menos por dos cosas. En los textos de Puig el narrador desaparece completamente (no en el sentido del narrador omnisciente, ni clásico) y por consiguiente los

⁸⁷ Manuel Puig: “El error gay”, en *El Porteño*, 1990, cit. en el art. :”Manuel Puig: Una aproximación biográfica”, a cargo de Gerd Tepass, Buenos Aires, 2008

⁸⁸ Manuel Puig: “El error...”, loc. cit.

⁸⁹ Giovanna Pajetta: “Cine y sexualidad”, en *Crisis*, núm. 41, 1986

personajes se adaptan la voz propia.⁹⁰ El autor se convierte en un personaje más, así como el lector, que leyendo a Puig, tiene la sensación de estar viviendo en el mismo barrio que los protagonistas.

⁹⁰ Pere Gimferrer, : “Contexto literario...”, loc. cit. p.2º.

2.3. *La traición de Rita Hayworth* (1968)

Manuel Puig terminó a escribir su primera novela, titulada *La traición de Rita Hayworth*, en Nueva York, en 1965, pero no fue publicada hasta 1968. Esa obra surgió de su fascinación por el cine y de las imágenes de la vida real. El escritor cubano Cabrera Infante relata de la siguiente manera el nacimiento de este libro:

Aunque fue todo un éxito, su gran novela fue primero un sueño, luego un guión y finalmente un libro. La novela salió de un guión fallido, escrito en sus “horas perdidas”, cuando trabajaba en las oficinas de Air France en el viejo aeropuerto de La Guardia en Nueva York. De entre las turbas turísticas salió una de las novelas más originales escritas en español.⁹¹

La traición de Rita Hayworth cuenta con una gran cantidad de datos autobiográficos, según Puig, unos noventa y cinco por ciento. El personaje central es Toto, con el que se identifica Puig, y la historia cubre el período de su infancia y adolescencia (desde 1933 hasta 1948). Puig muestra y analiza la familia del niño, a sus padres, Mita y Berto, a sus primos Héctor y Teté, a las amigas de la madre, a las sirvientas de la casa, a sus amigos del colegio y a otros habitantes de Coronel Vallejos. Toto es el testigo de las vidas de esa gente. Contempla lo que ocurre a su alrededor y, siendo un niño inteligente, trata de conocer lo que le rodea. Ese mundo es aburrido y monótono. El lector conoce a este medio ambiente a través de los diarios íntimos, cartas personales, conversaciones telefónicas, etc. Sin embargo, al mismo tiempo, esa gente cuya realidad cotidiana parece tan banal, encarna una variedad amplia de sueños, deseos íntimos, ilusiones y más a menudo desilusiones, planes y fracasos. Ese procedimiento de contrastar las vidas reales y vidas clandestinas, en un tiempo de represión (política y social), es muy característico del *boom junior*. Toto está obsesionado con el cine, y a menudo oscila entre las películas y la realidad. Su madre lo sobreprotege y el padre, estricto, quiere convertirlo en un muchacho varonil. A través del personaje del padre, Puig quiere demostrar su actitud antimachista. Jorgelina Corbatta ve la relación entre Toto y su madre de la siguiente manera: “Toto, adherido a su madre simbióticamente, se niega a crecer física y emocionalmente.”⁹² Toto logra relacionarse sólo con la gente que comparte su pasión por la cinematografía, o que al menos se muestran dispuestos a escuchar sus historias de películas. Los habitantes de Coronel Vallejos carecen de identidad, o mejor dicho, de originalidad.

⁹¹ Guillermo Cabrera Infante: “Sueños de cine...”, loc. cit.

⁹²Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., p. 49.

Están criados por la cultura de las masas, sobre todo por las películas importadas de Hollywood.

El aburrimiento más grande es la siesta, y si pasa un avión papá se despierta, los gritos, mamá aprovecha y se levanta. [...] Mañana, cumpleaños de la de González [...] El padre de la de González es padre de la de González, pero también de dos varones y no debe acariciar ¿ O porque tiene negocio y esta nervioso? ¿El padre de Alicita gana mucho?⁹³

Los personajes son hijos de inmigrantes, que carecen de su propia carga cultural. Quieren olvidar viejas tradiciones, si acaso han sido transmitidas, y actuar tal y como lo ven en las películas. La madre de Toto, Mita, para huir de su matrimonio infeliz, se traslada al mundo imaginario de cinematografía, junto con el hijo. Es interesante el ejemplo de la amiga de Mita, Choli, que se ha inventado toda una historia de su vida que cuenta al vender la cosmética. Esther, la amiga de Toto, a través de la que se toca la cuestión del peronismo. La mitología peronista fue uno de los puntos criticados en la novela, lo cual aclararé posteriormente.

La idea de la traición se revela al final, cuando Toto lee una carta escrita por su padre, el día que nació su hijo único. Es la única vez que Berto, un hombre severo, dueño de toda la casa y sus habitantes, de un aspecto físico agradable, muy seguro de sí, tiene voz propia y se muestra como un hombre débil, temeroso de su mujer educada:

[...] a Mita le sobran estudios [...]. En ese sentido no puedo reprocharle nada. Pero ni bien las cosas se arreglen quiero que deje el hospital, podemos arreglarnos sin ese sueldo tan pronto como vea la situación más clara. Si la semana que viene cierro el trato con el inglés soy capaz de que me da un ataque y la hago renunciar ese día mismo.⁹⁴

A través de la figura de Berto Puig muestra su actitud hacia la autoridad absoluta del hombre en la vida de su familia, muy corriente en la época. Jorgelina Corbatta señala que la traición no es sólo de Berto como figura paterna, sino que es de tipo múltiple:

[...] la traición de Rita Hayworth al muchacho bueno de *Sangre y Arena*; la traición del padre a Toto cuando destruye la comunión compartida en el cine para irse con los amigos; la traición de Berto por su hermano en el pasado y por el hijo en el presente, que crece tan diferente a sus deseos; la traición –en fin– de todos por todos en un

⁹³Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p.69..

⁹⁴*Ibid.*, p.296.

sistema en que el poder, el sexo y el dinero conlleva fatalmente la frustración y el fracaso.⁹⁵

Ya que he mencionado el fenómeno del poder, quería, asimismo, referirme a una crítica hecha por Lidia Santos⁹⁶, que gira en torno al peronismo como uno de los motivos de la novela.

A fines de años 60, el mito de Eva Perón se incluye en el creciente debate sobre la cultura de masas. La expansión del consumo, estimulado, además por la radio, por la televisión, provocaba la citación de estos medios en diferentes manifestaciones artísticas. A esto se añadía la llegada a América Latina de los ecos del pop-art norteamericano. La presencia de la cultura de masas en la vida de Eva Perón pasa a ser entonces aprovechada para construirla como personaje —o referencia omnipresente— en algunas narrativas. Sin embargo, esta mirada no otorgó un espacio privilegiado a sus autores. Al contrario, tal opción los ha puesto en un lugar marginal en el campo intelectual argentino.⁹⁷

Según Santos, Puig es “el primero en escindir el campo literario de la izquierda argentina en lo que dice respecto al tratamiento del peronismo.”⁹⁸ La estrategia crítica que practica Puig en cuanto a la figura de Evita es representarla, o mejor dicho, identificarla con las heroínas de las películas que se mencionan en su obra. En ese caso, el ejemplo más obvio es la figura de Rita Hayworth en la película *Sangre y Arena*, dirigida por Fred Noblo en 1922. Ella es una dama rica, vestida siempre de lujo, pero malvada con el pobre, matador. En ese caso, la representación de la figura de Evita no ha sido una opción consciente y definitiva, es sólo una de las capas simbólicas de la película. Pero, antes de publicar su primera novela, Puig escribía guiones. Santos destaca *La tejada*, como el mejor ejemplo del tratamiento del peronismo. En este guión abundan detalles que relacionan a la protagonista Nélica, con Eva Perón. Nélica es una muchacha pobre que se avergüenza de su origen humilde. Su mayor deseo es ser reconocida como actriz, así que la acción tiene lugar en el ambiente del teatro. Característico para Puig, el guión tiene el tono profundamente melodramático, ya que Nélica se casa con el muchacho pobre, pero al final lo traiciona con su ex-novio oligarca. Luego ella misma justifica esa traición, como algo hecho para una causa mayor, en beneficio del pueblo.

⁹⁵ Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., pp.48-49.

⁹⁶ Lidia Santos, profesora asistente de literatura hispanoamericana y brasileña en la Universidad de Yale

⁹⁷ Lidia Santos, “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”, en *Canadian Journal of Latin America and Caribbean Studies*, vol. 24, n°48, 1999

⁹⁸ *Ibíd.*

En *La traición de Rita Hayworth*, Puig dedicó un capítulo y utilizó al personaje de Esther para tratar el fenómeno del peronismo. El capítulo, “Diario de Esther, 1947”⁹⁹, indica el desarrollo del primer gobierno de Perón. Esther cree ciegamente en el líder de estado. Su discurso está lleno de exclamaciones, reiteraciones e hipérbolas. En el artículo, *Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas*¹⁰⁰, Lidia Santos investiga la manera en que Puig integra la retórica del peronismo en el habla de los personajes. Esther es el mejor ejemplo, ya que su forma de hablar se parece mucho a los discursos que pronunciaba Eva Perón.

Ahora que los pobres tenemos nuestro diario, sus múltiples páginas la expresión de nuestro líder, en una palabra encerrando el corazón de un pueblo [...] Perón!, en un año que eres presidente no caben en las páginas de cada día, de todos los meses de este año de periódicos de las cosas que has hecho por nosotros [...] y sin embargo caben en tu corazón juguetes para tus niños! Todos los niños desvalidos del territorio nacional, leyes para tus obreros!¹⁰¹

Se potenciaba la creencia ciega en el líder, la fidelidad y la subordinación al presidente. Esther sirve para mostrar cuál era el efecto de esa política populista y cómo se manifestaba en la cultura de la clase media baja argentina. Afirma Santos que esas correspondencias no se percibían por parte de la crítica puesto que Puig no “atribuye un papel prominente al contexto”¹⁰². Esas alusiones quedan como un elemento melodramático más, junto con tantas películas norteamericanas, prensa rosa o letras de tango.

Sin duda, es a partir de este lugar que Manuel Puig (que siempre ha definido *La traición de Rita Hayworth* como una novela de ficción autobiografía), nos cuenta una traición que puede ser tanto de Rita Hayworth como de Eva Perón. En las novelas publicadas durante su vida, el peronismo parece ser lo único que ha quedado del llamado a la referencia exterior aprendida por Puig con el neorrealismo. Sin embargo, el tratamiento melodramático de la referencia, que sólo puede leerse como subtexto. En ese sentido la mujer linda que hace cosas malas es Hayworth, la latina estereotípica que traiciona la cultura simbólica de la tauromaquia en *Sangre y arena*, pero puede ser también la Eva Perón, que de entre las muchas traiciones que ha hecho a sí misma y al estrato social de donde proviene, parece haber empezado, según la mirada de nuestro autor, por teñirse el pelo de rubio para acercarse a la imagen de las estrellas del cine norteamericano.¹⁰³

⁹⁹ Manuel Puig, *La traición...*, op. cit., pp. 218-243.

¹⁰⁰ Lidia Santos, “Los hijos bastardos...”, loc. cit.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pp. 223-224.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Lidia Santos, “Los hijos bastardos...”, loc. cit.

Lo que Puig deja a sus lectores son pistas y si uno las sigue puede leer claramente cómo se muestra la figura de Eva Perón, envuelta en máscaras que están enredadas entre la mujer de origen humilde y una estrella de la nación identificada con las actrices de las películas hollywoodenses. Me parece que Santos quiere destacar también el carácter plural de las referencias que hace Puig. La noción de la traición no se refiere sólo a Eva y Rita, sino a los demás personajes. Luego, conforme con lo citado, Esther puede representar tanto a Eva, como a un obrero argentino, etc. El valor del subtexto en las novelas de Puig es imprescindible para su entendimiento. En un citado anterior Santos afirma que la referencia constante a la de de la cultura de las masas en la vida de Eva Perón pone a los intelectuales en un lugar marginado de la inteligencia argentina. Me parece que Puig no abusa este motivo. El autor lo incorpora, casi esconde, dentro del texto, y por lo tanto la referencia a Eva, no representa lo central de su obra, sino sólo una capa, entre muchas.

La representación de las mujeres en la novela no se restringe sólo a Eva Perón. Emir Rodríguez Monegal afirma que la novela es como una “galería de voces” y esas voces de la “galería” son casi todas de mujeres. Ya al comienzo se desvelan los locutores femeninos y un niño feminizado. Las voces masculinas quedan cubiertas y ahogadas. Según Jorge Panesi¹⁰⁴, es en el habla femenina donde se puede explorar el lenguaje¹⁰⁵. Ya he mencionado la capacidad de disfrazarse, en cuanto a Eva Perón. Según Panesi, sólo la voz femenina promueve la imitación, el ocultamiento, la traición y la mentira. Cada personaje se forma siguiendo un modelo del medioambiente del que proviene:

Lo femenino rige el principio de copia y reproducción en una escritura consagrada como hábil para registrar los más finos matices del habla. Puig mismo concibe los orígenes de su actividad novelística en términos de reproducción; lo que el escritor naciente reproduce en el instante primero es una voz femenina [...].¹⁰⁶

De ahí que todos carecen de originalidad e identidad propia. El niño, Toto, se crió siguiendo el modelo de su madre y a eso debe su naturaleza mujeril. Luego vienen otros modelos, provenientes de las películas. Él mismo reflexionó sobre ese mecanismo de reproducción: “Sin modelo no sé dibujar, sin modelo mamá sabe dibujar, con modelo dibujo mejor yo”.¹⁰⁷ Pero su madre tampoco tiene la identidad propia. Ella eligió a su marido porque se parecía a su primer amor cinematográfico, al actor Carlos Palau: “El marido de Mita es

¹⁰⁴ Jorge Panesi, profesor de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de La Plata

¹⁰⁵ Jorge Panesi, “Manuel Puig: Las relaciones peligrosas”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 125 (octubre-diciembre), 1983, p. 904.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 904.

¹⁰⁷ Manuel Puig, *La traición...*, p. 69.

idéntico a Carlos Palau, siempre lo dije”.¹⁰⁸ Choli, la amiga de Mita, aunque analfabeta es una apasionada espectadora de películas. Su personaje está completamente hecho por su reflejo en otros, en Mita sobre todo. Dice Panesi en el artículo, que “la repetición es un posible ocultamiento, una mentira”¹⁰⁹ Por lo tanto, Choli es incapaz de reconocer la aventura que ha tenido con un hombre. Para reforzar el motivo del ocultamiento, Choli es la vendedora de Hollywood cosméticos, donde se cree tener una carrera: “No Mita, las penas se acabaron, por suerte ahora en Hollywood Cosméticos, con la libertad que tengo.”¹¹⁰ Su cara está siempre maquillada, escondida. Esa ley de repetición impide que los personajes piensen y tengan el razonamiento crítico. La única mujer sabia, Sofia Cabalús, no sale de su biblioteca: “En *LTRH* lo que se escamotea es el cuerpo, el sexo y la identidad; por ello, “cubrir”, “vestir”, “velar” y “ahogar” son acciones homologables a “no ver”, “no saber”.”¹¹¹

Brillo, espejo y ocultamiento cifrados en dos objetos que circulan por todo el relato; o, mejor decir, un objeto (cubrecama) y una cualidad ilusoria (el brillo). El cubrecama que teje voces maternas [...], objeto materno que, escribe Toto, “me cuida bien [...] y me observa [la madre], mejor de lo que soy, esfumado por la trama de un tul” (p.270). Objeto dual: mejora pero a la vez ahoga, esfuma. En cuanto al brillo, *LTRH* exhibe una obsesionante apoteosis de lo que brilla y refleja.¹¹²

Los espejos y los suelos brillantes aparecen a menudo en la obra. Rodeándose de objetos brillantes, los personajes se sienten rodeados de lo imaginario, de lo que no es cotidiano. Sin embargo, no todos tienen acceso a ese lujo. Las sirvientas tienen los suelos de tierra, que no brillan.

En la novela los personajes masculinos están privados de voz propia. Aunque la sociedad en la Argentina de la época fue patriarcal, en la novela las posiciones masculinas son debilitadas a causa de las mujeres que los rodean. Afirma Panesi que las mujeres que aparecen en *La traición de Rita Hayworth*, son “taimadas y escondedoras”¹¹³ así que el hombre no puede estar seguro. A diferencia de Jorgelina Corbatta, que ve la carta de Berto como una traición más, entre muchas en la novela, Panesi lo recibe como una carta de queja, en la que desahoga su fracaso como hombre. La ley paterna que se presenta en la novela fracasa porque

¹⁰⁸ Manuel Puig, *La traición...*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁹ Jorge Panesi, “Manuel Puig...”, loc. cit., p. 904.

¹¹⁰ Manuel Puig, *La traición...*, op. cit., pp.60-61.

¹¹¹ Jorge Panesi, “Manuel Puig...”, loc. cit., p. 907

¹¹² *Ibíd.*, pp. 906-907.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 909.

oscila: Berto le prohíbe a su hijo que juegue con los vestidos y los juguetes para niñas, pero luego le perdona el castigo:

Al subsumirse en la instancia materna, la posición del padre es la del “bobo”, según descubre Toto en la única identificación cinematográfica de Berto : « a papá no le gusta cuando [Rita Hayworth] le hacia ‘Toro, toro’ a Tyrone Power, él arrodillado como un *bobo* [...] y ella se reía de él que al final lo deja».¹¹⁴

Lo único que consigue impedir Berto es la palabra. Él exige el silencio completo mientras descansa: “¡Amparo! ¡Hacé callar a ese chico que estoy trabajando!”¹¹⁵ El niño, mientras su padre duerme la siesta escribe o pinta: “Ahora voy a pintar los carteles de una cinta policial y no pasa más la hora de la siesta [...]”¹¹⁶ Ese silencio cría la escritura, pero también forja el personaje masculino. No obstante, Toto rompe esta prohibición de contar. Es el que apasionadamente cuenta las películas. Concluye Panesi sobre *La traición de Rita Hayworth* “la potencia de verdad que encierran las narraciones de Puig se halla en este núcleo productivo: un transgresor, ubicado en el intersticio de la ley, fabula sobre una fábula y con ello desnuda a la vez la minificción y el poder opresivo del orden”.¹¹⁷

Otro crítico que continúa con el análisis de la significación de las cartas en la novela es José Amícola. Este profesor de la Universidad Nacional de La Plata, junto con sus colaboradores ha recopilado los manuscritos conservados de la novela, que representan el punto de partida de su trabajo. En el artículo “Tres cartas para *La traición de Rita Hayworth*” Amícola se propone cuestionar la relación entre los manuscritos previos a la publicación de la versión definitiva de la novela. Lo que le interesa especialmente son las cartas. Percibe que en la versión definitiva Puig había insertado un capítulo en forma de carta anónima. Este capítulo exige la participación activa del lector, que tiene que descubrir la identidad del emisor y, según él, tiene para la estructura de la novela un valor rítmico “la voluntad de conformar una estructura harmónica, donde surja un movimiento bipolar de ritmo distendido versus otro agitado”.¹¹⁸ La segunda carta analizada representa el último capítulo de la novela y representa una crítica genética “en la que se evidencia el trabajo de pulimento del broche final, como

¹¹⁴ Jorge Panesi, “Manuel Puig...”, loc. cit., p. 910.

¹¹⁵ Manuel Puig, *La traición...*, op. cit., p. 23.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 87.

¹¹⁷ Jorge Panesi, “Manuel Puig...”, loc. cit., p. 912..

¹¹⁸ José Amícola, “Tres cartas para *La traición de Rita Hayworth*”, en *Orbis Teritus* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Fac. de Humanidades, UNLP, La Plata, 1997, núm. 4.

clave de todo el texto”.¹¹⁹ La tercera carta es en realidad un borrador de la carta que Puig dirigió a la actriz Rita Hayworth para pedirle permiso para usar su nombre.

Afirma Amícola que “la literaturización de los géneros discursivos primarios”¹²⁰, como el de la carta, data del siglo XVIII. Una vez frente a una carta anónima, el lector se siente casi obligado a encontrar, a descifrar a su emisor. De este modo Puig crea una atmosfera de misterio y al mismo tiempo despierta el interés del lector.

El género policial no le es ajeno a Puig. Aunque posteriormente lo explotará más, también en esa primera obra suya, el lector tiene un papel de investigador y necesita involucrarse aún más en el texto. A través de los manuscritos con los que dispone, Amícola concluye que se trata de Cobito, el compañero de colegio de Toto:

Entre esas anotaciones manuscritas encontramos algunas que despiertan la atención, en tanto se relacionan con un camarada de colegio –conocido en el texto como Cobito (y al que se le ha dedicado faulkneriamente de modo explícito en el capítulo XI, para presentarlo al lector)¹²²

El lector ha memorizado bien los detalles del habla de Cobito que preceden la carta anónima. De ahí que se puede concluir que Puig quiere que su lector sea activo, y que toda exageración en detalles en el texto tiene su propósito- en ese caso- descifrar el autor de la carta.

La particularidad del enfoque geneticista permite en el caso aquí analizado, si bien no resolver inmediatamente la ambigüedad que el texto procura, al menos reafirmar algunos atisbos en cuanto a un principio de estructuración creativa del autor. De este modo se puede permitir la conclusión de que Puig enreda a los lectores en una delicada tarea de desenredamiento de redes textuales. Que el espacio vacío del texto en la carta anónima no es un momento menor de la obra lo revela el problema constante de asociación con categorías de género en toda la obra de Puig y ésta en especial.¹²³

En cuanto a la actitud hacia el machismo, Puig ha puesto en la novela tres personajes que representan lo que se sobreentendía bajo un hombre macho: Berto, Cobito y Héctor. Sin embargo, son precisamente ellos los que sufren la pérdida de la figura materna en la vida. Amícola lo ve como “el efecto de la oposición de roles que en definitiva es el gran tema de la novela”.¹²⁴

¹¹⁹ José Amícola, “Tres cartas...”, loc. cit.

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²² *Ibíd.*

¹²³ *Ibíd.*

¹²⁴ José Amícola, “Tres cartas...”, loc. cit.

El último capítulo de la obra, la carta del padre, llamó mucho la atención entre la crítica literaria. Aunque Berto nunca envió su carta, el destinatario es el lector. El capítulo final como si existiera para redondear la obra y darle un sentido completamente diferente de lo que pretendía hasta el fin. La raíz del comportamiento del padre de Toto se revela en esa carta que representa de alguna manera su confesión más íntima.

Panesi ha dicho en el artículo citado anteriormente que los hombres en el mundo de Puig no hablan. Parece aquí que precisamente esos hombres que estaban mudos, sí que cuentan al final más de lo que están dispuestos a admitir. Se nota que Berto no tiene confianza en su mujer, que tiene una actitud negativa hacia el hermano, siente el fracaso con la crianza del hijo (que no se ha vuelto suficientemente varonil) y todavía le persigue el dolor por la pérdida de la madre:

Perdóname que te hable de cosas tristes, pero es que hoy tengo unas ganas tan grandes de estirar los brazos y abrazarla fuerte a mamá. No sé si estaría contenta de encontrarme como estoy, ella quería que yo estudiara y me recibiera de algo [...]. Yo no le dije dije a Mita que escuché, pero se debe haber dado cuenta, porque me nota raro, pero no le voy a dar el gusto de pedirle explicaciones. [...] ¿Y a qué me voy a gastar un centavo en escribirte, para que no me contestes, como a la otra carta?¹²⁶

Según Amícola, esa primera novela de Puig “trae la clave en esa figura aparentemente oscura y anodina, que se ha de sustraer en la escritura futura, pero que está siempre presente en la edipicidad que rodea todos los conflictos”¹²⁷.

En gran medida la novela gira en torno al personaje de Toto que llega de la infancia a la adolescencia y en el camino atraviesa varios problemas y procesos que suponen el desarrollo de uno. En ese sentido la novela también puede considerarse un *Bildungsroman*, o sea, la novela de aprendizaje.

La tercera carta que se propuso analizar Amícola es el borrador dirigido a la actriz Rita Hayworth para solicitarle el permiso de usar su nombre en el título del libro. En ese borrador Puig resume el argumento y le explica su visión de la obra:

[...] inserción del *Leitmotiv* de la traición. Que había jugado un papel tan esencial en la traición que había abierto Arlt, [...], se da, a mi juicio, la consideración que permite a la crítica genética aprovechar sus descubrimientos para avalar—¿por qué no decirlo?—con desvelos de positivista la rigurosidad de una interpretación: este texto trata de Toto y del descubrimiento de su propia identidad como de una identidad que va en contra de todos los modelos autoritarios que en su entorno le obliga a asumir¹²⁸

¹²⁶ Manuel Puig, *La traición...*, op. cit., pp. 294-299.

¹²⁷ José Amícola, “Tres cartas...”, loc. cit.

¹²⁸ José Amícola, “Tres cartas...”, loc. cit.

A modo de conclusión cabe la opinión de Donald Shaw, quien pone énfasis en la función del lenguaje y lo que éste representa para la historia, en cuanto a la trama. Según él el lenguaje por una parte funciona como un cuadro de la sociedad, de lo cotidiano que ocurre, del cotilleo pueblerino y por otra, a través de ese mismo lenguaje y chismorreo se percibe la historia misma -el desarrollo de la identidad del niño Toto. Lo que comenta Shaw, y que en mi opinión es una observación muy llamativa, es que las confesiones finales aluden a lo espiritual.¹²⁹ Esas aspiraciones de Berto, Herminia y, añadiría yo, Cobito (si suponemos que la carta anónima es suya), no tienen nada que ver con sueños compensatorios¹³⁰, sino que según Shaw aluden a lo religioso, a la voluntad de Dios y que nada está en las manos de los mortales.

Los tres investigadores cuyos artículos has sido tratados, Amícola, Panesi y Santos, investigan aspectos sumamente diferentes, lo cual demuestra que una novela de Puig puede leerse desde diferentes puntos de vista.

Lidia Santos problematiza el tratamiento de la figura de Eva Perón y a través de ella, toda la política peronista. Sin duda alguna, Eva es un modelo ideal para relacionar el cine hollywoodense con la omnipresencia de la cultura norteamericana en Argentina. Desde luego, ella representa un símbolo, como lo destaca Santos, de la traición a sus orígenes en cambio de poder. Indirectamente, leemos una crítica severa del régimen peronista, que proclamando la justicia para todos, al mismo tiempo privaba de libertad de expresión a muchos de los paisanos de Puig.

Panesi analiza la relación entre los hombres y mujeres, identificando el dominio con la capacidad de dialogar. En el mundo de Puig, las mujeres tienen un puesto privilegiado y por lo tanto, los hombres parecen ser privados de la voz. Puig como un gran crítico del machismo, de esta manera quiere reducir el papel del macho en la vida familiar. Asimismo Panesi llama la atención a la insistencia en los detalles aparentemente triviales que en realidad tienen un valor grande para el sentido de la novela en conjunto. Puig demuestra que lo trivial en la vida a veces sirve de clave para entenderla, y que todo depende de la óptica desde la que se contempla algo. Sin leer el monólogo de Cobito, que precede la carta anónima, el lector no podría reconocer que fue él quien la escribió; o aun mejor, sin redactar toda la novela insistiendo en el proceso de desarrollo del niño Toto y su decepción en la figura paterna, la carta del padre hubiera quedado desapercibida. Puig escribe una obra que exige a un lector

¹²⁹ Donald L. Shaw, *Nueva narrativa ...*, op.cit. p. 230.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 230.

activo, a un lector que entre en la historia y que tenga la suficiente paciencia de releer el texto, buscando nueva simbólica en los detalles. José Amícola después de leer los manuscritos de la novela y las anotaciones que había hecho el autor dice que “Manuel Puig se revela como un autor no solo pragmático, sino increíble flaubertiano en su método escriturario, dado que siempre tiene en cuenta la forma global de su producto”.¹³¹ Ya había hablado Piglia sobre *el bovarismo* de las novelas de Puig, así que se puede señalar que los investigadores reconocen la influencia francesa así como la constante insistencia del autor en el ambiente provinciano que priva a sus habitantes de libre albedrío.

¹³¹ José Amícola, “Tres cartas...”, loc. cit.

2.4. *Boquitas pintadas*

Boquitas pintadas es la segunda novela de Puig, publicada en 1969, con la que obtuvo un gran éxito entre el público, ya que fueron vendidos más de 100.000 ejemplares hasta 1978. Me centraré en el género folletinesco al que pertenece la novela. Parece que precisamente esa elección del dicho género como forma de novela ha atraído la máxima atención de la crítica. Así, Lidia Santos ha hecho un análisis detallado del uso y en cierta medida el abuso de los tangos en la novela, lo cual, para mí representa una recepción muy interesante e innovadora.

La novela está dividida en dos partes – *Boquitas pintadas de rojo carmesí* y *Boquitas azules, violáceas, negras*. En su totalidad consta de dieciséis capítulos, en forma de entregas. Las entregas son una secuencia y mantienen relación entre sí. Con *Boquitas pintadas* aumenta el éxito de la novela anterior, ya que esta novela sigue la misma fórmula, o sea, Puig emplea fragmentos de radioteatro, de diarios íntimos, cartas personales, revistas femeninas, monólogos interiores, etc. La acción abarca un período de treinta y cuatro años, entre 1934 y 1968, y se desarrolla principalmente en Coronel Vallejos, pero también hay episodios que se desarrollan Buenos Aires y Córdoba.

Podríamos destacar a Juan Carlos Etchepare como personaje central, ya que alrededor de él gira la mayoría de los personajes, sobre todo las mujeres a las que enamora. En el personaje de Juan Carlos está encarnado el símbolo del machismo y la seducción amorosa masculina: “Juan Carlos trataba mal a su madre y hermana, seguramente instigado por Nené, y no se cuidaba, la noche anterior había estado con esa cualquiera hasta las tres [...]”.¹³² Para conseguir lo que se propone, sea el amor de Mabel, sea la relación íntima con Nené o con otras mujeres, nunca da importancia a sus sentimientos: “Juan Carlos dijo que Nené era igual a todas, si la trataban bien, se envalentonaba, si la trataban mal, marchaba derecha. Lo importante era que Mabel sintiera celos [...]”¹³³ Según Corbatta Juan Carlos es el representante acabado del sexismo, la ignorancia y la proyección de las falsas imágenes de sí mismo:

Juan Carlos, como antes Héctor, se transforma en un personaje antagónico de Toto: él y las figuras que forma con los personajes femeninos que enamora constituyen una suma de vidas grises, banales, en las que los “mitos colectivos” ponen una chispa de belleza y poesía, a la vez que conforman conductas, ilusiones, lenguajes.¹³⁴

¹³² Manuel Puig: *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Booket, 2011, p.62.

¹³³ *Ibíd.*, p.70.

¹³⁴ Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig...*, op. cit., p. 57.

Juan Carlos es la incarnación de Héctor como adulto. Aunque Puig normalmente no tiene la tendencia de juzgar a sus personajes, me parece que los hombres que son “antagónicos” a Toto, resultan despreciados. Son los personajes que caen lo menos simpáticos, y que usualmente acaban la vida trágicamente. Tal es el caso de Juan Carlos que muere de tuberculosis, o por ejemplo de Valentín de *El beso de mujer araña*. Aunque Molina también muere, su muerte es heroica porque es por amor, y no ideas políticas.

En *Boquitas pintadas*, el autor logra más que en su primera novela, transmitir los rasgos de las clases sociales a través de los personajes. En la provincia argentina distinguimos la clase alta a la que pertenece el Dr. Aschero o la maestra Mabel Sáenz. En el caso de Mabel, se demuestra que pertenece a la clase alta cuando se describe, por ejemplo, su dormitorio:

A los pies de la cama una piel de conejo veteada de blanco, negro y marrón. [...] En la pared opuesta a la cama una ventana con, a un lado, una repisa adornada de muñecas, todas de cabello natural y los ojos movibles, y al otro lado una cómoda con espejo. [...] En el ropero hay colgados vestidos, abrigos y dos delantales blancos tableados y almidonados. A las 7:15 la cocinera golpeó a su puerta y le dijo que el desayuno estaba servido. [...] ¹³⁵

La clase media, a la que pertenecen las familias de Nélide y Juan Carlos, tenía un trabajo que les bastaba para poder mantener la casa, pero en muchas ocasiones, no les sobraba el dinero para algún tipo de necesidad, como es el caso de Juan Carlos, quien, por la falta de dinero, no pudo continuar el tratamiento de su enfermedad en Cosquín, una ciudad del oeste de la provincia de Córdoba, donde fue ingresado en una hospital. Pero, “esas necesidades” son en realidad una gama muy diversa. Nélide no pudo comprar los muebles nuevos, y una vez comprarlos, no quitaba la envoltura de plástico:

Nené inspeccionó el mantel de la mesa, tan difícil de lavar y planchar, y lo halló limpio, sin mancha alguna. Después examinó los sillones de raso, tampoco se habían manchado, y procedió inmediatamente a colocarles sus respectivas fundas. ¹³⁶

A la clase baja pertenecían las criadas, las cocineras o los obreros. La sirvienta Raba o Pancho, el albañil, tenían sueldos bajos, apenas suficientes para cubrir las necesidades básicas:

¹³⁵ Manuel Puig: *Boquitas...*, op. cit., pp. 37-69.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 183.

Lo primero que vio fue el cúmulo de objetos arrumbados en su cuarto: botellas de lavandina, damajuanas de vino, latas de aceite, una barrica de vino oporto, ristras de ajo colgando de la pared, bolsas de papas, de cebollas, latas de kerosene y panes de jabón. Su dormitorio también servía de despensa.¹³⁷

Lidia Santos en su libro *Kitsch tropical*¹³⁸ afirma que los objetos que los personajes poseen tienen como objeto mostrar la movilidad dentro de la sociedad del consumo. Asimismo, dice Santos que “ascender significa tener acceso al mercado de determinados bienes, materiales o simbólicos”¹³⁹. Resulta que en esta novela Puig se entretenía con hacer un esquema de la sociedad bien limitado, mostrando las (im)posibilidades que cada clase social ofrece.

Rodríguez Monegal encuentra una analogía entre las películas citadas en *Boquitas pintadas* y las radionovelas leídas por Eva Perón que indican el sueño colectivo que ella encarnaba para las mujeres que llegaban de la Pampa a Buenos Aires: mudarse era el primer paso hacia la posibilidad de ascenso al *star system*, que se extendía del cine a la política¹⁴⁰.

Puig ofrece un esquema casi sociológico del pueblo de la pampa, describiendo sus vidas y aspiraciones muy convincentemente. La única analogía entre los personajes, cuyas vidas son tan diferentes, es que todos aspiran ser otros. Como en *La traición de Rita Hayworth* los personajes están fascinados por el mundo del cine:

El lunes estaban de descanso las compañías y fuimos al cine, preciosa, *Argelia*, con Charles Boyer y una chica nueva que no me acuerdo cómo se llama que es la mujer más divina que he visto en vida, y de paso me conocí el cine Ópera, que tanto me habías nombrado. [...] Con razón cobran tan caro.¹⁴¹

En el título de la novela queda *Boquitas pintadas, folletín*. En una entrevista con Rodríguez Monegal, Puig explica por qué eligió el género folletinesco: “[...] por su escritura, muy atenta al interés narrativo; además son propios del folletín los personajes esquemáticos y la emotividad, elementos con los que me interesaba trabajar”¹⁴². Según la definición de Real Academia Española el folletín es un relato propio de las novelas por entregas, emocionante y poco verosímil.¹⁴³ Dante Carignano afirma que el folletín es un género referencial, que deber

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 72.

¹³⁸ Lidia Santos, *Kitsch tropical*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

¹³⁹ *Ibíd.*, p.43.

¹⁴⁰ Emir Rodríguez Monegal, cita en Lidia Santos, *Kitsch...*, op.cit., p.41

¹⁴¹ Manuel Puig: *Boquitas...*, op. cit., p. 127.

¹⁴² Emir Rodríguez Monegal, cita en Jorgelina Corbatta: *Manuel Puig...*, op. cit., p.50.

¹⁴³ Enlace de Internet: lema.rae.es/drae/

servir de espejo del mundo y sus valores.¹⁴⁵ El autor del folletín no busca una forma de innovar:

nunca este tipo de narración es equívoca, densa, compleja, novedosa al punto de activar en el lector cuestionamientos complejos, pensamientos críticos, juicios contestatarios. El folletín es lineal y episódico, manifiestamente maniqueo, esquemático, didáctico. Hecho de estereotipos formales o discursividad convencional, [...], no es a su cultura ni a su pericia interpretativa a lo que apunta este tipo de narración, sino a sus sentimientos[...].”¹⁴⁶

La temática de un folletín es casi siempre amorosa: el sufrimiento, la soledad o fracaso de un gran amor. El conflicto o cualquier tipo de duda, sobre todo moral, no existe, ya que el folletín sigue las reglas de simplificación. Podríamos decir que el género folletinesco no motiva la perdición ni el juicio crítico de su lector. Asimismo, afirma el profesor Carignano que el folletín:

[...] deja fuera lo existencial, lo político-social y lo ontológico. Ni el ser en el mundo, ni el ser en sí, son directos temas de folletín. Sólo cuentan los asuntos amorosos, por ejemplo: los deseos, los desengaños, los celos, los desquites y los odios legitimados o sancionados por el cúmulo de valores sociomorales de la clase media que, sin querer, proyecta los límites de lo permitido y lo prohibido, lo posible y lo imposible, lo ideal y lo real.¹⁴⁷

En cuanto a los personajes, ellos se centran en un esquema jerárquico bien arraigado en la sociedad. Lo que es muy propio del folletín es que el amor es también reglado a través de ese esquema, porque la burguesía a través de “un casamiento ventajoso accede a un ambiente ideal, prestigioso y protegido, en el que no existen las tribulaciones de la vida diaria”¹⁴⁸, y los personajes de la clase baja “caen y se relegan en un ambiente crapuloso u obsceno de relaciones violentas”¹⁴⁹. Además del folletín, Carignano señala la importancia de la telenovela, que también influyó en la obra de Puig. La telenovela presenta una tipología similar a la del folletín y se puede considerar “un folletín simplificado”.¹⁵⁰

Rodríguez Monegal considera que Puig hace una parodia de los recursos del folletín. Él subraya que:

¹⁴⁵ Dante Carignano, “El folletín contemporáneo: ambientes y personajes”, en Juan Manuel García-Ramos, *Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pp.46-75.

¹⁴⁶ Dante Carignano, “El folletín...”, loc. cit., p.47.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 47-48.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p.48.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p.48.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p.48.

Por folletín, Puig entiende no sólo la estructura serial de las obras literarias del siglo XIX sino sus formas actuales: la serial radiotelefónica i televisiva, la película sentimental, los *fumetti*, y (también y sobre todo) esa otra literatura serial que está encerrada en las letras de tango y bolero.¹⁵¹

Puig sigue esas reglas del género folletinesco hasta cierto punto en *Boquitas pintadas*, sobre todo en cuanto a la solución estructural de la novela, es decir, que está dividida en entregas. El tema es aparentemente amoroso, gira en torno del triángulo amoroso Nené/Juan Carlos/Mabel, y la relación clandestina entre la sirvienta Raba y Pancho. Sin embargo, aun en cuanto a la temática y a la complejidad de los personajes, Puig trata más en profundidad la problemática. Puig usa el género folletinesco con el propósito de parodiar tanto el género mismo y su imaginario, como a sus lectores. Como lo ha subrayado Rodríguez Monegal, Puig inclina a ironizar, pero no en un tono cruel. Las relaciones amorosas están plagadas de problemas y condenadas al fracaso por lo cual el final feliz no es una opción en *Boquitas pintadas*. Según Milagros Ezquerro, se trata de:

una arquitectura en trompe l'oeil; nada tiene que ver con la estructura ramificada pero lineal del folletín, la compleja estructura de *Boquitas pintadas*, la multiplicidad de las modalidades de estructura, de polifonía de las voces narrativas, los vaivenes cronológicos, los diálogos truncados, la acumulación de informes, las cartas que se contestan a cien páginas de distancia. O sea que, la narrativa de Manuel Puig se funda en una tensión de oposición entre una temática folletinesca y unas técnicas narrativas atípicas. Desplazamiento, desajuste, permanente ruptura de equilibrio, caracterizan la escritura de Manuel Puig desde sus primeros brotes.¹⁵³

De ahí sale que Puig, además de jugar con el género, ofrece una visión de la sociedad mucho más compleja que la del folletín. Es decir, para los personajes de Coronel Vallejos, no existe más salida de su nada cotidiano. Ellos viven en un sistema social en el que todo está determinado, pero quieren intervenir en ese sistema y cambiar el destino. Cada intento queda en el nivel de una ilusión. Con una leve ironía, Puig nos presenta un mundo, donde los personajes juntos construyen una ilusión para escapar de la cotidianidad. Es una visión muy humana y al mismo tiempo fuertemente verdadera, ya que a veces, Nélica, Juan Carlos, Raba o Mabel, se creen sus mismas fantasías. Lo que hace esa visión tan tierna y humana es el hecho de que, eso no sea propio solo de los personajes de Puig, sino de todos los seres humanos.

¹⁵¹ Emir Rodríguez Monegal: "Los maestros...", loc. cit., p. 150

¹⁵³ Milagros Ezquerro, "El folletín...", loc. cit., p. 53.

Para Lidia Santos, *Boquitas pintadas* no pertenece al género folletinesco. Según ella la permanente combinación de las parodias, pastiches y citas con el discurso narrativo ofrece al lector dificultades de lectura.¹⁵⁴ Es decir, es la tarea del lector ordenar los textos y establecer una relación entre ellos. Las extensas descripciones irónicas rompen a veces el hilo narrativo que el lector empieza a establecer, para luego dejar huellas en la continuidad del texto. Santos dice que:

la hegemonía del amor pasión, característica de esa novela sentimental, es apenas aparente. Más allá del triángulo amoroso Nené/Juan Carlos/Mabel/, en *Boquitas pintadas* hay muchas otras tramas en juego. [...] La sutileza de esas otras pasiones en *Boquitas* reside en la parsimonia con que aparecen, siempre a través de la descripción. Justamente en este punto, la descripción crea un vacío que puede ser acercado a los objetivos políticos del arte conceptual: ¿dónde ubicar, en ese universo de aparente frivolidad, las cuestiones políticas y sociales expuestas por el actor de describir?¹⁵⁵

Severo Sarduy, por su parte, de acuerdo con lo que subraya Santos acerca de los vacíos en el texto, considera que “en un folletín en sentido literal, no hay personajes; entre los lugares comunes y los actores que los habitan, entre las entidades nombradas y la estructura que las contiene, no hay vacíos, no hay intersticios, ambos se corresponden idealmente.”¹⁵⁶

Cada “entrega” del libro comienza con un verso de tango de Alfredo Le Pera¹⁵⁷, salvo el segundo que es de Luis Rubinstein¹⁵⁸ y el decimoquinto de Agustín Lara¹⁵⁹. Alicia Borinsky¹⁶⁰ señala la importancia de las letras de tango:

Los tangos de Le Pera cumplen en esta obra el papel que las películas cumplieron en *La traición de Rita Hayworth*. Los amaneramientos y convencionalidad general de ese cine se corresponden con la artificiosidad de las letras de Le Pera que no podemos evitar sentir cantadas por la voz de Carlos Gardel. Y ese tango es opuesto al realismo y al “sentimiento”; sus juegos verbales, su cursilería, marcan la conciencia de su propia exageración. La voz irónica de Gardel con su relación siempre oblicua con respecto a lo cantado agrega un nivel en el cual el tango se contempla a sí mismo, complementando así la artificiosidad de las letra de Le Pera¹⁶¹

¹⁵⁴ Lidia Santos, *Kitsch ...*, op. cit., p. 41.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁵⁶ Severo Sarduy: “Notas a las notas...a propósito de Manuel Puig”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. 37.76-77., jul.-dec., 1971, pp. 555-567.

¹⁵⁷ Alfredo Le Pera Sorrentino, periodista y autor de la letra de los tangos

¹⁵⁸ Luis Rubinstein, autor y compositor de tango

¹⁵⁹ Agustín Lara, compositor e interprete de canciones y boleros

¹⁶⁰ Alicia Borinsky, crítica literaria

¹⁶¹ Alicia Borinsky: “Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 90 (marzo 1975), pp.29-45.

Las letras de tango como: "... si fui flojo, si fui ciego, sólo quiero que comprendas el valor que representa el coraje de querer"¹⁶² o "sentir, que es un soplo de vida, que veinte años no es nada, que febril la mirada, errante en la sombra, te busca y te nombra"¹⁶³ aumentan el tono melodramático de la novela. Lidia Santos cree que *Boquitas pintadas*, desde el título de la novela, que viene del tema musical, el fox-trot –*Rubias de New York*, de una de las películas de Carlos Gardel¹⁶⁴, *El tango en Broadway* (1934), rodada en Long Island.¹⁶⁵ Ese tango, aunque compuesto por dos imperativos del tango, se considera bastante artificioso.

Asimismo, Santos subraya la importancia de ese hecho. Puesto que Puig estaba precisamente en Nueva York mientras escribía la novela, el hecho de extraer el título de la película *El tango en Broadway*, puede metaforizar su condición del argentino inmigrante:

[...] el tema musical *Rubias de New York*, a pesar de estar compuesto por el binomio más popular del tango argentino (Gardel/Le Pera), no es un tango sino un *fox-trot*. Por lo tanto, Puig no sólo escoge como punto de partida un universo ajeno al tango: con un ritmo foráneo, reinventa el tango y su universo. Esta reinención, extendida a otros géneros oriundos de "los medios" también parodiados en *Boquitas pintadas*, hace la novela la mejor realización del principio de la carrera literaria de Manuel Puig.¹⁶⁶

Me parece que no es solamente la situación de un argentino inmigrante que quiere mostrar Puig, sino, resulta que Puig suele escoger representar a las personas emblemáticas argentinas y su vinculación con los EE.UU., es decir, el país de la que se importó la cultura *pop*.

La vida amorosa está estrechamente vinculada con las romerías y fiestas populares, así que el Baile de primavera, una festividad en Coronel Vallejos, tiene lugar en el año 1936: "Aquí le mando este recorte de la revista *Nuestra vecindad*, cuando la fiesta de la Primavera, le calculo yo que sería 1936, sí claro, porque yo tenía recién los veinte años cumplidos. Ahí empezó todo. Si no le molesta, devuélvame, que es un recuerdo."¹⁶⁷. En el Baile de Primavera empezó el noviazgo entre Juan Carlos y Nérida, pero también es el año en el que trasladaron los restos mortales de Carlos Gardel a Buenos Aires. Raba y Pancho comienzan su historia secreta justo en las romerías populares. Lidia Santos, nombra la novela-folletín *Boquitas pintadas*, "la personificación del tango desregionalizado iniciado por Le Pera"¹⁶⁸ :

¹⁶² Manuel Puig: *Boquitas...*, op. cit., p.115.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 215.

¹⁶⁴ Carlos Gardel, cantante y compositor uruguayo

¹⁶⁵ Lidia Santos, *Kitsch...*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp.29-45..

¹⁶⁷ Manuel Puig: *Boquitas...*, op. cit., p. 19.

¹⁶⁸ Lidia Santos, *Kitsch...*, op. cit., p.46.

Nené, joven pobre, quiere ser Mabel, joven rica, que, a su vez, quiere estar en Nueva York, o cualquier otra parte que no sea Argentina. Pancho, albañil, va a ser policía para promoverse socialmente y obtener los favores de Mabel, dejando atrás las audiciones radiales de tango i bailes populares, diversiones de la gente de su clase social. En fin, enunciando *Boquitas* cuenta, de manera sutil, historias de movilidad social, cuyo motor es, siempre la imitación del grupo al que se desea ascender¹⁶⁹.

Puesto que los datos autobiográficos han sido agotados en la novela anterior, parece que Puig empieza encajar la pampa dentro de un esquema sociológico. Sin embargo, lo que más ha sido investigado es el uso del género folletinesco. Puig lo modela a su gusto, y a sus necesidades. Este juego tiene como objetivo ironizar la trama sencilla del folletín, tanto como a los personajes/amantes. Las letras de tango son un elemento omnipresente en la novela, lo cual causó en la crítica una conmoción. Santos lo analiza desde el título, que tiene un valor simbólico, igual que el título de la primera novela de Puig. La novela *Boquitas pintadas* es un juego con los géneros menores, que al mismo tiempo incorpora un estudio minucioso sobre la movilidad social, conforme con la cita de Lidia Santos.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p.46.

2.5. *El beso de la mujer araña*

El beso de la mujer araña fue publicada en 1976, y pertenece al ciclo de Buenos Aires de las novelas de Puig, junto con *The Buenos Aires Affair*. La novela relata una historia de dos hombres, fundamentalmente diferentes, que se encontraron encerrados juntos en una prisión de Buenos Aires. Uno de ellos fue Valentín Arregui Paz, de 26 años de edad, ideólogo revolucionario. Valentín pertenecía a un grupo de revolucionarios que trabajaba en contra del gobierno y fue arrestado durante una manifestación. Valentín pasaba los días estudiando libros de sociología, fue fiel a sus ideales, tenía un carácter firme. Fuera de la cárcel tenía una novia, Marta. Su compañero de celda se llamaba Luis Alberto Molina, tenía 37 años, era decorador de vidrieras y homosexual, y se encontró en prisión por mantener una relación con un menor. Molina era sentimental y sensible, le gustaba ver las películas, le conmovían las historias románticas, solía ayudar a otros antes que a sí mismo. Según Corbatta, mediante la figura de Molina Puig vuelve a su primera novela (*La traición de Rita Hayworth*) en la que los personajes relataban cosas, en especial Toto, que contaba películas¹⁷⁰. Al principio Molina le contó una película sobre la mujer pantera a su compañero de celda para poder dormir y volvería a recontarla todas las noches. En suma, Molina contó seis películas. Al comienzo de la novela no se sabía que Molina tenía un acuerdo con el director para obtener cualquier información relacionada con los planes del grupo revolucionario a cambio de una salida condicional. Pero como con el paso del tiempo la relación entre Molina y Valentín iba mejorando, Molina usaba ese enchufe que tenía para mimar a Valentín con comida y pequeños privilegios. Así que Molina se convirtió en un espía doble. Conforme pasaban los días, esos dos personajes tomaron confianza entre sí, incluso se hicieron alusiones a su relación sexual. Molina quería mucho a Valentín así que le prometió que iba a ayudarlo en cuanto saliera. Pero cuando salió, Molina fue seguido por la policía a todos lados, y un día cuando se iba a encontrar con los guerrilleros, quienes vinieron a la cita con retraso y al ver a Molina con la policía, lo mataron. Valentín también muere en la cárcel, debido a una brutal tortura. Al final, a Valentín le dieron un calmante y empezó a soñar con su mamá, con Marta, la chica a la que amaba, y con Molina.

Como marco narrativo Puig usa su técnica ya experimentada e intercala guiones de cine, informes policíacos, libros, ensayos a pie de página, etc., todo en ausencia de un narrador omnisciente. Toda la novela está escrita en forma de diálogo, pero no tenemos la

¹⁷⁰ Jorgelina Corbatta: *Manuel Puig...*, op. cit., p.75.

indicación de quien habla en cada momento. Puig usa varios recursos estilísticos: imágenes visuales, auditivas, metáforas. Para obtener el efecto de que un lector no está leyendo sino observando, el autor usa el habla coloquial, la técnica que ya había experimentado, y muchos detalles en la descripción (el mismo Valentín a veces pide detalles para poder visualizar).

Es una obra con muchas capas y muchos temas que se abordan, y una carga filosófica, revolucionaria e ideológica muy intensa. Podemos decir que el tema principal es la represión de ideologías y falta de libertad. Pero esta idea, Puig la desarrolla mediante historias personales de sus personajes, un homosexual por una parte, y un idealista revolucionario por la otra. También, cabe mencionar, que todo lo que narra Puig en esa novela tiene un contexto histórico (“Proceso de Reorganización Nacional”), debido a lo cual causó una reacción aún más turbulenta. Pero en el fondo parece que Puig lucha por la aceptación de los homosexuales, siendo el autor también de la misma orientación sexual. Un gran papel en su objetivo de defender el derecho de mostrar la sexualidad de cada uno y dar una explicación razonable a la homosexualidad, tienen los pies de página en los que pone varias teorías y estudios. Intentó unir dos teorías fuertes sobre el ser humano y su psicología, siendo una psicoanalista y otra científica. Con todo esto Puig introduce al lector el tema de la ambigüedad sexual, que en aquel entonces había sido extremadamente controvertido.

Jorgelina Corbatta observa una reducción de los personajes y del espacio, ya empezada en *The Buenos Aires Affair*.¹⁷¹ Puig ya no presenta una “galería de voces”, sino centra la novela en dos protagonistas en un espacio pequeño:

Economía que, junto con el uso del diálogo, hace entrar a la narración dentro de los cánones dramáticos más estrictos. Novela que se quiere espectáculo en ese contrapunto de voces sin cuerpo, sonido sin imagen (como si se hubiera escamoteado el escenario teatral o la pantalla cinematográfica)¹⁷².

Otra noción que investiga Corbatta es la del problema del “mal gusto”. Molina le sirve a Puig de instrumento para abordar ese problema, “para aclararse a sí mismo su predilección por los géneros menores con su carga de sentimentalismo y cursilería”¹⁷³. Para Corbatta, con esta novela, y el personaje de Molina sobre todo, Puig no sólo reproduce el fenómeno del “mal gusto”, sino:

¹⁷¹ Jorgelina Corbatta: *Manuel Puig...*, op. cit., p.72.

¹⁷² *Ibid.*, p.72.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 74.

se propone investigarlo como preocupación propia en la medida en que él también comparte esa predilección con sus personajes. Se trata de su gusto por los géneros “menores”–objeto de represión por parte de la crítica culta regida por el canon del “buen gusto”–, con los que goza y a los que integra en su obra. Nuevamente, y esta vez en forma explícita y personificada de la figura de su doble narrativo –Molina–, toma partido del lado del más débil, del sometido, de todo aquello que es objeto de censura y represión.¹⁷⁴

Esa investigación de los géneros menores es sólo una capa de la novela. A través de los personajes de Valentín y Molina “Puig retoma la investigación que iniciara en *The Buenos Aires Affair* – investigación en el error argentino, error político y error sexual”¹⁷⁵

Puig presenta todo el proceso de seducción, desde el comienzo, cuando Valentín se burlaba de Molina y de sus interpretaciones de películas, hasta las alusiones al acto sexual entre estos dos hombres. Lo que destaca Corbatta es que aunque los hombres estaban encarcelados “y aunque breve, la ilusión de libertad se realiza, la celda se transforma en una isla tropical colorida y protectora en la que el sexo recobra su pureza primitiva”¹⁷⁶. El gran tema de toda la obra de Puig es esta búsqueda de una libertad absoluta de persona, que no se puede hallar en una sociedad represiva. Creo que de ahí proviene esa necesidad de que exista un lugar, un momento en la vida, fuera de la realidad. Concluye Corbatta:

la pareja –heterosexual y homosexual como indicio de una situación de explotación, que trasciende y refleja otros conflictos (económico, político, social) y por cuya transformación aboga Puig. [...] Nuevas máscaras de una situación primordial obsesiva cuya reiteración indica, como en los sueños recurrentes, que el conflicto, personal y social, persiste. Su constatación aspira, sin embargo, a una toma de conciencia generalizada que posibilite el cambio¹⁷⁷

En cuanto a la recepción de la obra desde el año de su publicación (1976) hasta 1988, dice José Amícola que:

exhiben la ausencia del debate acerca de su obra entre el público argentino, al que se supone que sus textos tenían como primer destinatario. La recepción discontinua con el público primero (a causas de las barreras que impuso la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983) sólo se veían corregidas con el estreno en 1985 de la película dirigida por Héctor Barbenco (cineasta argentino radicado en Brasil).¹⁷⁸

¹⁷⁴ Jorgelina Corbatta: *Manuel Puig...*, op. cit., p. 75.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 77.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 79-80.

¹⁷⁸ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig...*, op. cit., p.591.

Roberto Echavarren¹⁷⁹, en 1978 publicó el primer artículo sobre la novela de Puig, en *la Revista Iberoamericana*, titulado “El beso de la mujer araña y las metamorfosis del sujeto”¹⁸⁰. Según Echavarren, con *El beso de la mujer araña*, Puig cierra el círculo nostálgico del pasado (al que pertenecen dos primeras novelas) y trata las cuestiones actuales, tal como es la Argentina del año 1974. En cuanto a la estructura, dice Echavarren que es “engañosamente simple” y que:

La unidad de lugar (calabozo), la abundancia de diálogo que constituye casi toda la narración y el relativamente breve lapso temporal abarcado por la acción de la novela permiten equiparla a una obra de teatro aristotélico. En el talento indudable con que Puig maneja el diálogo reconocemos al escritor de guiones de cine. Las piruetas narrativas de otras novelas, las transiciones abruptas de capítulo a capítulo, se ven aquí sustituidas por una continuidad discursiva que modula sabiamente el suspenso.¹⁸¹

Puig trata la guerrilla urbana y la homosexualidad, cuestiones que tocan el ámbito religioso y el de la censura gubernamental, lo que, destaca Echavarren, no ha sido el caso en ninguna otra novela hispanoamericana. Las películas contadas son un juego, a través del que los personajes hablan de sí indirectamente y escapan del cautiverio: “quizá el aspecto más característico sea la distinción tajante que se ofrece entre la situación de los protagonistas, [...], ‘muertos’ para la sociedad, simples objetos del sistema represivo carcelario, y el diálogo, que pone en juego su imaginación y les permite seguir viviendo”¹⁸². Las películas derriban los obstáculos entre los personajes, entre el guerrillero que desprecia “la mentalidad cursi” y al homosexual le duele la repugnancia que siente el otro hacia sus preferencias cinematográficas. Afirma Echavarren que:

Puig deja que la subjetividad de los protagonistas se vaya articulando en las grietas de un biombo constituido por la narración de películas. Así rescata su humanidad y cercanía con respecto a los lectores; éstos, como aquéllos, son, ante todo, consumidores de productos de cultura de las masas; en tanto consumidores, su deseo aparece en los encabalgamientos de un relato esencialmente dado de antemano. El rechazo crítico de esos productos podrá ser global; pero particular, sintáctica, es su incorporación¹⁸³.

¹⁷⁹ Roberto Echavarren (Montevideo, 1944), profesor, escritor y crítico uruguayo.

¹⁸⁰ Roberto Echavarren: “*El beso de la mujer araña* y las metamorfosis del sujeto”, en José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig...*, op. cit., p.593-601.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 593-601.

¹⁸² *Ibíd.*, p.593-601.

¹⁸³ Roberto Echavarren: “*El beso de la mujer araña...*”, loc. cit., p. 593-601.

A través de las películas los protagonistas se revelan a sí mismos, Echavarren, acentúa la importancia de las películas que les gustan. A Molina, no le interesa mucho la verosimilitud de las aventuras contadas, sino la posibilidad de figurar sus deseos y pasiones dentro de la acción. Por otro lado, Valentín, “más cercano a una estética del realismo socialista”¹⁸⁴, le interesan las películas documentales. Cuando Valentín empieza a soñar con las películas contadas por Molina, se “advierte la complejidad de sus propias contradicciones y prejuicios”¹⁸⁵.

Al final del artículo Echavarren discute la importancia de las notas a pie de la página, que, en forma de ensayos, presentan varias teorías sobre la homosexualidad. Echavarren cree que

el propósito fundamental de las notas es enriquecer la visión de la homosexualidad abriendo un campo de posibilidades que rebasa las características concretas del personaje de Molina [...] su insistencia en hablar en femenino muestra que hombre y mujer son para él categorías inviolables. Las notas en cambio ensanchan esta perspectiva cliché sobre la homosexualidad o permiten vislumbrar además la génesis del comportamiento sexual de Molina por medio de explicaciones ajenas a la narración.¹⁸⁶

Poniendo a pie de la página las teorías, el lector tiene la oportunidad de rebuscar, si le carecen, las respuestas, acerca de los comportamientos de Molina.

En 1986, el poeta argentino Néstor Perlongher¹⁸⁷ publicó el artículo “Molina y Valentín, el sexo de la araña”¹⁸⁸, que es, comenta Amícola, “la verdadera pieza faltante de una recepción que tardó 10 años en concretarse en el país al que fue dirigida la obra”¹⁸⁹. Perlongher cuestiona la relación entre los cuerpos y los deseos que los mueven, en el caso de Molina, un cuerpo masculino que quiere ser mujer. De ahí, la observación que araña y piraña son atributos vulgarmente dirigidos a las mujeres y a su capacidad de seducir o capturar. Puesto que Molina quiere ser mujer, y hasta habla en voz femenina, Perlongher cree que ese deseo “pone en duda la propia noción de homosexualidad”¹⁹⁰. Cabe señalar que esta demanda (ser mujer y tener como amante a un heterosexual) no “es exclusiva de las fantasías de Puig,

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 593-601.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 593-601.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 593-601.

¹⁸⁷ Néstor Perlongher (1949, Buenos Aires-1992, Sao Pablo, Brasil), poeta y escritor argentino.

¹⁸⁸ Néstor Perlongher: “Molina y Valentín: el sexo de la araña”, publicado primeramente en Suplemento “Cultura” del día 29 de junio de 1986 del diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, pp.3-4., en José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig...*, op.cit., pp. 637-640.

¹⁸⁹ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig...*, op. cit., p. 591.

¹⁹⁰ Néstor Perlongher: “Molina y Valentín...”, loc. cit., pp. 637-640.

sino que forma parte de un vasto sistema “mediterráneo” de relaciones entre los sexos”¹⁹¹. Según Perlonger, *El beso de la mujer araña* tiene dos temas centrales, la homosexualidad y la política:

Si la homosexualidad convoca el melodrama del amor maldito, la política abre la tragedia guerrera de la épica. El equilibrio entre ambos planos varía según las versiones. En el libro la resonancia macropolítica es reforzada por el recurso a extrañas notas al pie, con las que Puig- según él, con fines didácticos-interfiere el dilatado diálogo entre el homosexual y el militante. Estas notas remiten a cierta literatura psicosocial, que aspira a retirar la homosexualidad del cerco condenatorio que la marginaliza y oculta¹⁹².

Otro momento que acentúa Perlonger, y que cree indispensable para el entendimiento de los libros es “la presencia de un corruptor de menores junto a un preso político”. Lo que Puig quiere mostrar, parafraseando a Néstor Perlongher, la guerra social, la “guerra sucia”, en Argentina de la represión:

La propia circunstancia de aparición del libro- en 1976, severamente prohibido por la dictadura militar- muestra hasta qué punto aquella aparente secularidad es engañosa. De la misma manera que Lezama Lima consigue publicar (por una distracción de sus censores) su *Paradiso* en plena persecución homosexual en Cuba (1971), *El beso de la mujer araña* aparece cuando la persecución a los homosexuales en Argentina, oculta en la generalidad del genocidio, se agravaba, estableciendo una relación casi inédita entre la resistencia política y la trasgresión sexual (aunque ya en 1971 el minúsculo Frente de Liberación Homosexual de la Argentina propugnaba una ilusoria alianza con la izquierda para derrumbar “la opresión sexual capitalista”)¹⁹³

Sobre ese fondo histórico, Puig intercala el melodrama de un amor al margen de lo “normal” y que lleva a Molina a cometer un sacrificio por “la causa revolucionaria de su amado”.¹⁹⁴

Para concluir, la esencia de la novela se puede reducir a la situación cuando Molina le cuenta películas fantásticas a Valentín, y éste defiende la justicia social y la lucha por la causa. De esa manera, Puig señala que dos personajes, contradictorios, crean una simbiosis muy particular y si revelamos la metáfora de Valentín y Molina, tenemos una simbiosis de la liberación homosexual y la izquierda política. Esa idea va a provocar una reacción muy fuerte,

¹⁹¹ *Ibíd.*, pp. 637-640.

¹⁹² *Ibíd.*, pp. 637-640.

¹⁹³ *Ibíd.*, pp. 637-640.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 637-640

pero esta obra supera estos límites, es un estudio sobre la humanidad, en la que dos personas, sin tener nada en común y revelan su alma y el cuerpo uno a otro.

3. Conclusión

Por más de cuarenta años se han acumulado los trabajos críticos sobre la obra de Puig. De acuerdo al material que he conseguido, originalidad y el valor insular de sus técnicas narrativas se reconoce desde los tempranos 70 en la crítica literaria hispanoamericana (y aun más fuera de los límites de su continente natal). Respecto a este carácter único de su escritura, parafraseo a Rodríguez Monegal quien dice que aunque hubo imitaciones de la obra de Puig, en esas novelas les falta la ferocidad que se esconde debajo de la frustración de los personajes de tanto sueño con un futuro mejor, o, por otra parte, les falta la explotación de varias dimensiones de la realidad cursi que pretenden representar.

Durante los años 70 y 80, la crítica académica latinoamericana se mostraba bastante reservada frente a la obra de Puig y según Amícola, sobre todo fue sensible a la resistencia a formulaciones de la autoridad, avatares complejos de las identidades, voz de la minoridad, el problema de género o dislocaciones en el concepto de autonomía literaria. Asimismo, él consideraba que existía una cierta reserva hacia la obra puigana. Esa reserva, o ausencia de interés, se debía al hecho que los escritores de los años 60 y 70 se preocupaban por el lugar que habría de definirlos ante Borges. Lo que hasta entonces había sido, en el mejor caso, el objeto de la parodia de los escritores canónicos (en breve, los recursos de la cultura de las masas), Puig lo intercala en sus novela a fin de escribir una obra literaria. De ahí el malentendimiento entre la crítica literaria académica, especialmente entre los años 1970-1976, y el autor. Lo que debatían algunos críticos era el problema del valor en los juicios estéticos, y de esta manera omitían lo esencial de su obra, el fondo político-social. Con este fondo político Puig muestra a la crítica militante y opresiva de aquel entonces lo fundante del lenguaje¹⁹⁶ para examinar las relaciones entre arte e ideología. Al mismo tiempo existía toda una corriente de excelentes críticos literarios, cómo Rodríguez Monegal y Pere Gimferrer, que inmediatamente reconocieron la profunda originalidad de Puig, y lo promovían en sus trabajos. El público, sobre todo en Italia, Estados Unidos y España, aceptó la obra de Puig muy bien, según los datos de la venta de los ejemplares. Este dato me resultó como uno de los más curiosos. Los investigadores renombrados, citados en este trabajo, analizaban los elementos referenciales, el subtexto, los procedimientos narrativos, etc. Es poco probable que un simple lector sea capacitado de analizar de la misma manera la obra y que se de cuenta de la cantidad del subtexto que Puig siempre incorpora en sus novelas. Este hecho es una afirmación de la estructura compleja de la novela puigana. Es decir, cada una de sus novelas

¹⁹⁶ José Amícola y Jorge Panesi (coord.), *Manuel Puig...*, op.cit., p. 28.

puede tener una primera lectura cuya trama ya es lo suficiente dinámica para llamar la atención entre un gran público. Sin embargo, uno puede detenerse analizando una misma entrega durante mucho tiempo.

En algunos de sus estudios Lidia Santos, entre otros puntos, analiza las representaciones de la mitología peronista en la obra de Puig. El autor, a través de los personajes, parodiaba la creencia ciega en el líder del estado -Perón, simbólicamente en cualquier ideología política, y sobre todo, la figura de Evita, cuyas características están encarnadas en varios personajes, Esther de *La traición de Rita Hayworth*, como ejemplo. De esta manera el habla de un personaje se convierte en el arma de la lucha contra el régimen político. Para hacerlo, el autor recurría a la parodia. A propósito de ello comenta Monegal que “como escritor Puig es capaz a juzgar a sus personajes, como parodista él se sitúa al mismo nivel y metamorfosea su escritura para seguir la línea de sus originales”¹⁹⁷.

Sin embargo, Puig consideraba que la transparencia y la claridad era el problema de su obra, como lo comentó en una entrevista con el escritor español Juan Madrid:

El trayecto era largo y él ya estaba enfermo y caminaba despacio, debía de haber caminado más despacio todavía porque lo que me transmitió sobre el arte de contar historias fue hermoso y exacto: “No les va a gustar a los escritores españoles”, me dijo de su novela, “ni a los críticos”. “Por que, Manolo?” le pregunté yo. “Porque se entiende todo. Eso es lo malo de mis novelas, son fáciles de entender, son demasiado claras”. Y eso fue lo que me respondió.¹⁹⁸

Sin duda, su obra tiene un fuerte tono melodramático, los sentimientos que predominan son de tristeza y desánimo, lo cual es la consecuencia del régimen militar y falta de libertad para el juicio crítico en la sociedad argentina de aquel entonces. Lo que Puig muestra es un cuadro hiperrealista de una clase argentina en la época de los 50, cuya única escapatoria eran precisamente radionovelas, letras de tango, novela rosa o el cine de Hollywood. Puesto que Puig intercala esos recursos en su narrativa, se consideraba que le falta una elaboración estilística y artística a su obra y que su obra es lo que se comprende por “mal gusto”. Si Puig hubiera pulido su novela de la artificialidad, característica de la cultura de las masas, en mi opinión, en producto final sería más artificial que tal y como era en su origen. La insistencia en la cursilería es lo que hace su obra original, porque proporcionalmente aumenta la crítica de la sociedad actual, escondida bajo la parodia.

¹⁹⁷ Emir Rodríguez Monegal: “Los maestros...”, loc. cit., p. 150

¹⁹⁸ “Una exactitud turbadora y sabia”. Juan Madrid, *El Mundo*, 28.2.2001

Para algunos escritores (Mario Vargas Llosa, por ejemplo), él sigue siendo un escritor “joven” que se dedicaba a contar los chismes del pueblo, secretos del barrio y para relatar, aunque con mucho talento muy buenas historias de la gente común. No obstante, su originalidad se halla en sus técnicas innovadoras, en un manejo singular de esa cultura popular y en su sensibilidad que lo llevó a cuestionar muchos problemas de los que había que callarse en aquel entonces. Puig logra que su lector comprenda como se sentían sus personajes, en aquella época de represiones de ideologías, libertad y falta de tolerancia hacia lo diferente. Queda importante subrayar que las investigaciones de la sexualidad, no son otra cosa, que un apelo a que se acepte lo que, tal vez no esté, públicamente (en este sentido me refiero a los valores de la sociedad y del régimen política que la dirige) reconocido como tolerable. Todo eso lo aleja de un mero narrador de las anécdotas del pueblo y lo coloca entre los grandes autores que tuvo la Argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Al final de esta conclusión me parece importante destacar la actitud de Puig hacia el aporte que le dio la crítica literaria de la época. En un encuentro Jorgelina Corbatta le preguntó:

JC: *¿Y respecto de la crítica?*

MP: La crítica sobre mi obra no me ha ayudado para nada. Al contrario, yo creo que han sido en su mayoría erradas las interpretaciones y me han hecho perder tiempo, nada más.

JC: Pero... *¿vos leés la crítica, leés la crítica y te interesa?*

MP: Sí, sí, como no. Además, no le he merecido a la crítica, todavía, trabajos muy a fondo; se está recién ahora empanzado a hacer una crítica un poco más detenida. He tenido mucha crítica, pero esa de seminarios, de periódicos, que es una crítica bastante apresurada.²⁰¹

Hoy en día Puig es uno de los escritores por excelencia del *boom junior* y durante las décadas su obra ha sido el sujeto de los importantes trabajos de la crítica literaria. En este trabajo quedan mencionados sólo una minoría de ellos, cuya recepción me pareció llamativa.

²⁰¹ Jorgelina Corbatta: *Manuel Puig...*, op. cit., p.239.

Bibliografía

1) Creación literaria

Puig, Manuel (1969): *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 1989

----- (1968): *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 2003

----- (1973): *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974

----- (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1997

2) Sobre Puig

Amícola, José y Panesi, Jorge (coord.): *Manuel Puig: El beso de la mujer araña*, Barcelona, Colección Archivos, 2002

Corbatta, Jorgelina: *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*, Buenos Aires, Corregidor, 2009

García-Ramos, Juan Manuel: *Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991

3) Manuales de literatura

Franco, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2001

Jitrik, Noé, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2009

Shaw, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1992

Sainz de Medrano, Luis: *Historia de la Literatura Hispanoamericana (desde el Modernismo)*, Madrid, Alfaguara, 1989

Santos, Lidia *Kitsch tropical*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

Rodríguez Monegal, Emir: *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003

4) Otras fuentes

Allende, Isabel: "Isabel Allende" (entrevista anónima), *Nuevo Texto Crítico*, 4, núm. 8, 1991, p. 76.

- Amícola, José (1997): “Tres cartas para *La traición de Rita Hayworth*”, en *Orbis Teritus* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Fac. de Humanidades, UNLP, La Plata, núm. 4
- Barros, Raquel (2005): “Manuel Puig: las voces de la pasión”, en *Cultura*, núm. 2309
- Borinsky, Alicia (1975): “Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig”. Pittsburgh, *Revista Iberoamericana*, núm. 90 abril-septiembre, pp. 29-45
- Cabrera Infante, Guillermo: “Sueños de cine historias de novela”, en *Clarín*, 7 de enero de 2001
- Panesi, Jorge(1983) : “Manuel Puig: Las relaciones peligrosas”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 125 (octubre-diciembre), p. 904-907.
- Madrid, Juan (2001): “Una exactitud turbadora y sabia”, *El Mundo*, 28 de febrero de 2001
- Puig, Manuel (1990): “El error gay”, en *El Porteño*, el artículo forma parte de:”Manuel Puig: Una aproximación biográfica”, coord. Gerd Tepass, Buenos Aires, 2008
- Pajetta, Giovanna (1986): “Cine y sexualidad”, en *Crisis*, núm. 41
- Sarduy, Severo (2002), “Notas a las notas a las notas...a propósito de Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana*, núm. 200 julio-septiembre, pp. 645-654
- Santos, Lidia: “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”, en *Canadian Journal of Latin America and Caribbean Studies*, vol. 24, n°48, 1999