



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Una política del género

Autor: Kosak, Claudia

Forma sugerida de citar: Kosak, C. (1991). Una política del género. *Cuadernos Americanos*, 1(25), 163-181.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año V, Núm. 25, (enero-febrero de 1991).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados. 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

UNA POLÍTICA DEL GÉNERO

Por *Claudia KOZAK*

CRÍTICA LITERARIA ARGENTINA

EN LAS NOVELAS DE MANUEL PUIG la categoría de género es altamente productiva. Esto es, se puede leer toda la narrativa de Puig en función de una red de significaciones cuyo dispositivo de arranque es la categoría de género discursivo.¹ Esta categoría no se define unilateralmente sino que comporta una cantidad de determinaciones de modo de llegar a constituir, por acumulación, un dispositivo complejo que, puesto en funcionamiento, va creando su propio *status* teórico. En Puig, género no es sólo una clase de discursos o de textos. Género es: condición de posibilidad del discurso, marca de reproducción, cultura de masas, antirrealismo, vehículo de formación de conciencias, melodrama...

1. *La traición de Rita Hayworth* despliega, por superposición de voces, una historia. Se trata, como en el resto de las novelas de Puig,² de la historia *vital* de un personaje; en este caso, infancia y adolescencia de Toto. Y sin embargo, desplegar una historia no es lo mismo que narrarla. Se diría que *La traición* no cuenta nada o casi nada. De un modo o de otro los diferentes discursos van dejando expuesta la vida de Toto; pero ninguno de ellos es una narración de esa vida. La función narrativa queda reservada para el enlace cronológico *entre* los discursos (cada capítulo está rigurosamente fechado). La novela cuenta por medio de este encadenamiento de

¹ En el sentido bajtiniano del término. Esto incluye una variada gama de tipos de enunciados sean primarios (simples) o secundarios (complejos). Cf. Mijail Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

² Todas las historias de Puig giran en torno de lo que pueden llamarse "biografías ficcionales". Esta característica llega a su punto máximo de exposición en *The Buenos Aires affair* donde el narrador presenta sendos capítulos con resúmenes de los *acontecimientos principales en las vidas de Gladys y Leo*.

discursos. A su vez, cada discurso se realiza en uno o varios géneros. De ese modo, la novela cuenta enlazando discursos que son géneros. Afirma literariamente lo que ya Bajtín había elaborado en su análisis del enunciado como unidad de la comunicación discursiva.³ Usar la lengua es construir enunciados en arreglo a ciertos moldes genéricos preestablecidos.

La narrativa de Puig nunca esconde sus moldes genéricos. Por el contrario, los deja constantemente a la vista y con ello realiza un movimiento doble: por un lado, busca su propia genealogía en la cultura popular-masiva, que no reniega del carácter genérico ni de la lengua ni de la literatura (no así la cultura "alta" en su etapa *modernista*);⁴ y, por el otro, se opone a todo intento de "ilusionismo referencial": lengua y literatura no reflejan una realidad fuera de sí mismas sino que la construyen según ciertos esquemas de representación; los géneros forman parte de tales esquemas.⁵ La exposición de marcas genéricas va contra toda naturalización de los esquemas de representación de modo de no olvidar su carácter de instancias mediadoras entre la lengua (la literatura) y el contexto.

En el trabajo de dejar a la vista sus propias marcas genéricas, *La traición* dibuja (despliega) un tríptico: los géneros están dispuestos según un ordenamiento espacial preciso. En el panel izquierdo, es decir, al comienzo (capítulos I y II) los discursos son orales: dos tipos de conversaciones femeninas, cada uno con requerimientos genéricos propios (cf. más adelante); en el panel derecho (al final, capítulos XII al XVI) todos los discursos son escritos: un diario íntimo, una composición escolar, un anónimo, fragmentos de un cuaderno de pensamientos, una carta; el panel central se completa con una serie de monólogos interiores (capítulos III al XI, excepto el IV,

³ Cf. Mijail Bajtín, *op. cit.*

⁴ En cuanto al carácter genérico de la lengua popular, téngase presente el uso de fórmulas y refranes; cf. Walter Ong, *Orality and Literacy*, London and New York, Methuen, 1983.

Respecto de la negación de los géneros literarios en la literatura moderna "alta", se pueden citar, por ejemplo, las palabras de Maurice Blanchot al respecto (lo que por otro lado es casi ya un lugar común en los estudios sobre géneros literarios): "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger", cit. por Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 44.

⁵ Que los géneros formen parte de los esquemas de representación no significa que constituyan categorías *a priori* en el sentido kantiano. Los moldes genéricos no son ni ahistóricos ni universales.

una conversación femenina que, por registrar una sola de las dos voces, funciona a modo de soliloquio y sirve de transición entre el panel izquierdo y el central).

El monólogo interior es una especie discursiva ambigua que, en rigor, se sale de la clasificación por no ser ni oral ni escrita (aunque pueda pensarse más cercana al discurso oral) y que responde a convenciones puramente literarias. Es una de esas convenciones la que determina el carácter más laxo de la conformación genérica de tales monólogos. Debido al procedimiento básico de asociación de ideas, el monólogo interior parece moverse con mayor libertad entre una gran variedad de moldes genéricos excediéndolos de modo de crear los suyos propios. La codificación discursiva aumenta así gradualmente a medida que se pasa del monólogo interior a la conversación y de ésta al discurso escrito. Con todo, la representación del pensamiento (el monólogo interior) no escapa a la codificación propia de la lengua mediante la cual se representa. En *La traición*, cada monólogo gira en torno de una o más preocupaciones básicas del personaje que monologa; preocupaciones que se hallan articuladas según determinados discursos de influencia ya codificados.

Dentro de tales discursos los más poderosos son los institucionales: la Iglesia, Hollywood. Quienes entran en la esfera de su influencia no pueden dejar de ver el mundo más que a través de sus moldes. El monólogo de Teté gira en torno de la culpa que le produce saberse (o creerse) causante de la enfermedad de su madre ("... que abuelita con los peones siempre está rezongando 'mi hija no está bien, desde que tuvo a la Teté quedó mal' ". p. 108).⁶ La única forma de controlar tal situación es rezar, confesarse, imaginar su propia muerte junto a la de su madre en términos de un designio divino ("Dios va a querer que nos muramos juntas, Dios es bueno. . ." p. 110). En el *rezo* (sub-especie discursiva dentro de un género mayor) está cifrado el poder que el discurso eclesiástico ejerce sobre Teté; a su vez, el rezo pertenece a esa clase de géneros discursivos (como las invocaciones mágicas) capaces de otorgar poder a quienes los pronuncian: para Teté rezar o dejar de rezar implica administrar el bien o el mal, el rezo la hace poderosa ("Yo no voy a rezar para que a la Hermana Anta no la corra el jardinero o el lechero porque así le levantan el hábito y le hacen tener un

⁶ Todas las citas de textos de Puig que aparezcan pertenecen a *La traición de Rita Hayworth*, 3a. ed., Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1970 y *Boquis pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

hijo, después nadie va a saber nada, que fue culpa mía que no recé. . .", pp. 107-8).

El poder del discurso de la Iglesia radica en su ocultamiento como clase de discurso. Teté no es capaz de reconocerlo como un tipo de discurso posible entre otros; de ahí que los géneros institucionales sean monopólicos, invadan todas las esferas de experiencia de los personajes. Y sin embargo, dentro mismo de su sistema es posible encontrar medios de transgresión. Sin saberlo, Teté practica una de las formas de resistencia propias del débil:⁷ para resolver el conflicto que le produce su deseo de ir con Paqui a lo de Pardo, y de ese modo conocer detalles sobre un tema que la preocupa, el sexo, utiliza un arma que le provee el mismo discurso de la Iglesia: la *confesión* (otra sub-especie dentro del género mayor). Teté *usa* la confesión practicando una sutil inversión de sentido; en efecto, planea de antemano tanto el hecho "pecaminoso" como su posterior confesión; lo que no piensa confesar es el plan premeditado capaz de dar curso a todo. En realidad, confiesa para ocultar y de ese modo se le permite permanecer dentro del sistema ("... que si yo voy ahora un día con la Paqui y escucho cuando el Cataldi cuenta todo y después me confieso, lo mismo puedo ir al cielo. . ." p. 117).

Teté piensa el sexo en términos del discurso eclesiástico; Toto, en cambio, lo imagina en términos de escenas cinematográficas ya vistas: "... la Pocha, no me quiso decir qué era 'cogía'. ¿Qué le hacía con los pelos? . . . *Los pelos son los que se comen a los pescaditos en la cinta del fondo del mar. . .*" (p. 44, el subrayado es mío). Una y otra ven al sexo a través de los géneros discursivos bajo cuya influencia caen; de tal modo los géneros se convierten en vehículos de internalización de ciertas imágenes del mundo, es decir, en instancias formadoras de conciencia.

El segundo nivel de codificación discursiva se realiza en los varios tipos de conversaciones que aparecen al comienzo de la novela. El capítulo 1 se presenta bajo la forma de una *conversación femenina de carácter doméstico* con requerimientos básicos como el sexo de las participantes, su lugar marginal dentro del circuito de la producción, los tópicos abordados, etcétera. Se trata de una conversación *de mujeres*, salvo dos excepciones que de algún mo-

⁷ Cf. Josefina Ludmer, "Las tretas del débil", *Tiempo Argentino Cultura*, 14 de septiembre de 1986; y "En el Paraíso del Infierno. El Fausto argentino" (inédito), sobre todo cita n. 15.

do confirman la regla: el nieto y el abuelo, ambos ubicados en sectores marginados de la producción (el antes y el después). Ciertamente, el abuelo realiza una actividad de tipo comercial (vende pollos), pero ésta no se aparta del ámbito doméstico: se realiza sin necesidad de salir de la casa (cuando el abuelo sale es para *regalar* un pollo al padre de Violeta) y en forma conjunta con el resto de la familia (Clara pregunta: "¿A cuánto *venden* los pollos?" p. 8, el subrayado es mío); la abuela separa el pan duro que sobra *en la casa* para darlo a las gallinas: "Ya rallé un frasco entero de pan rallado para milanesas, así que todo lo que sobre esta semana lo podés dar a las gallinas" (pp. 18-9).

Los temas de conversación también se mantienen en el ámbito de lo familiar; se habla de Mita, cuya presencia vendría a completar el círculo de la familia, y de las tareas *de la casa*: coser, bordar, cocinar, encerar. Incluso quienes trabajan *fuera* de la casa (Violeta y Adela son oficinistas) piensan en tareas domésticas: hacer un cubrecama, encerar el piso del *hall*.

El principio femenino, el alejamiento de los circuitos de la producción mercantil (dado por la oposición adentro/afuera de la casa), los quehaceres domésticos no son, sin embargo, determinaciones que puedan pensarse en forma aislada: todas apuntan a un tipo de economía doméstica a través de la cual se percibe el mundo, y que domina el espacio de la oralidad. "Clave del entendimiento familiar de la realidad", tal la definición que del *melodrama* da Carlos Monsiváis.⁸ Más adelante se planteará la cuestión de cómo el melodrama se convierte en matriz genérica que recorre toda la narrativa de Puig. Digamos, por ahora, que estos primeros capítulos de *La traición* constituyen la piedra de toque que hace posible la construcción de tal matriz genérica.

Los otros dos capítulos que pertenecen al discurso oral son también conversaciones *de mujeres*, aunque algunas de sus determinaciones cambian: el capítulo II es una conversación *de sirvientas*; el IV, una conversación *entre amigas*. La primera se mantiene en el espacio de lo doméstico, los hombres que participan o vienen *de afuera* (el lechero) o *no cuentan* (Toto es un bebé, no habla; Berto escribe una carta en vez de estar "haciendo cuentas": "Señor, yo no sabía que usted estaba escribiendo una carta, yo creí que estaba haciendo cuentas", p. 28). La segunda es un tratado acerca

⁸ Cf. Jesús M. Barbero, "Memoria narrativa e industria cultural", *Comunicación y Cultura* (México), 10 (1983).

del modo en que a las mujeres les conviene relacionarse con los hombres. Tal tratado se resuelve discursivamente dentro de los moldes de un catálogo de ventas. Choli, vendedora de Hollywood Cosméticos, suple la falta de familia (es viuda, su hijo está en un internado) y se absorbe dentro del discurso que le provee la Empresa ("Una buena base de crema en la cara y casi sin colorete [es mejor pálida, más interesante] y después mucha sombra en los ojos que da el misterio de la mirada y cosmético renegrido en las pestañas", p. 56); a su vez, pretende reencontrarse con el ámbito familiar (vía nuevo matrimonio) usando el mismo tipo de discurso: a su modo, realiza la misma operación que Teté, se "aliena" dentro de un discurso fuertemente armado que la borra como individuo, para operar luego una inversión de sentido y *usar* tal discurso para sus propios fines: atrapar a un hombre, casarse (monólogo de Mita: "La Choli yo creo que si no era por el hijo, hasta de blanco se habría casado con el almacenero, en la foto está joven con ese vestido plisé. Qué berretín de casarse por Iglesia", p. 152).

Finalmente, los capítulos que conforman el panel derecho del tríptico, exhiben de manera aún más abierta sus armazones genéricos. A las marcas internas propias de los diferentes tipos de discursos, se suman las determinaciones que surgen de los títulos que encabezan cada capítulo: *Diario* de Esther; Concurso Anual de *Composiciones Literarias* . . . ; *Anónimo* dirigido al . . . ; *Cuaderno de Pensamientos* de Herminia; *Carta* de Berto (los subrayados son míos).

Estos títulos actúan a modo de disparadores genéricos; los cuerpos discursivos que los siguen se acomodan a sus instrucciones, y no al revés: es probable que en el proceso generativo de la escritura el título constituya sólo un agregado; sin embargo, no hay duda de que *en el texto* el título aparece *antes* imponiéndose por lo tanto como marca *fuerte*.⁹

De los cinco capítulos que forman esta parte, el XIII, la composición literaria de Toto, se ofrece como clave a partir de la cual es posible leer toda la novela.¹⁰ Así como *La traición* cuenta la vi-

⁹ La imposición de la marca sigue siendo *fuerte* aun cuando los discursos transgreden sus instrucciones. Cf. por ejemplo, *Boquitas pintadas (Folle-tín)* y *The Buenos Aires affair (Novela policial)*.

¹⁰ Todas las novelas de Puig siguen una misma disposición externa de partes y capítulos (dos partes de ocho capítulos cada una). Siguiendo esta similitud, es frecuente que el capítulo XIII constituya un lugar importante en la economía de las novelas; cf. en *Boquitas pintadas* el episodio del radioteatro y en *The Buenos Aires affair* la escena triangular (escena primaria) entre Gladys, Leo y María Esther.

da de Toto desde su nacimiento hasta aproximadamente los quince años,¹¹ Toto relata en esta composición la vida de Johann desde la juventud hasta su muerte. De tal modo, y gracias a las frecuentes identificaciones de Toto con su personaje¹² (cf. más adelante), la composición se convierte en una especie de complemento o continuación del resto de la novela.

La identificación de Toto con Johann es posible, ante todo, con base en el parecido físico. Sabemos que Toto no pertenece al tipo "deportivo": no es hábil ni para aprender a nadar ni para andar en bicicleta (monólogo de Delia: "Y Mita me contaba 'nunca me imaginé eso, yo lo más confiada le pregunto al instructor cómo iba el Toto, y me dice que era el más atrasado porque no le hacía caso, ni en la zambullida ni en el estilo crawl. . .'", p. 137; Teté en su monólogo: "Toto no vengas. . . Andá a practicar con la bicicleta que todavía no aprendiste, hace tres meses que tenés la bicicleta", p. 111). Toto es un "flojo", un "gallina" (Mita: ". . . con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y futbol desde chico, y nada de mimos, no con este flojo, con este gallina. . . del Toto", p. 160); además es petiso, no se desarrolla (Delia: "Que no crece el Toto siempre quejándose Mita", p. 130). Por su parte, en la composición, dice Toto respecto de Johann: "su imagen reflejada en la superficie de las aguas en cambio le irrita: su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva" (p. 175). La identificación se realiza por partida doble: Toto se identifica con Johann quien a su vez desea ser el estudiante "apuesto y de ojos renegridos y cabellos rubios" (p. 272) que pasea con su novia por los bosques cercanos a la hostería. El estudiante no sólo tiene "espaldas anchas sino también los brazos fuertes y diestros para la defensa" (p. 272).

Una vez establecido el paralelo entre Toto y Johann y su compartido deseo de *ser otro*, el principal episodio que sirve de *pasaje* entre ambas vidas (o lo que es lo mismo, entre toda la novela y el capítulo XIII) es aquél en el que Toto, implícitamente, imagina *su* iniciación sexual según las alternativas de las relaciones entre Johann y Carla. Tal *pasaje* se presenta de acuerdo a una metáfora cro-

¹¹ "Cuéntame tu vida" es el título de la película (no es traducción del original) que Toto cuenta a su madre por escrito en una de las cartas de todos los lunes.

¹² ¿Identificación de Puig con Toto?

mática que dará su impronta a todo el episodio: paso del *anaranjado* al *rojo*, momento crucial ("creció la planta que es la *adolescencia* y se va a entrar en la *juventud* del fruto que es el goce *anaranjado*... Pero de ahí al *rojo de la pasión* hay un solo paso", p. 274, los subrayados son míos).

Para Toto la relación sexual se presenta como un enigma que acarrea no poca dosis de maldad ("Se me ocurre que hay *algo que me escapa al entendimiento*, algún *secreto infausto*", p. 273, el subrayado es mío). El enigma: ¿cómo conciliar pureza y pasión?, ¿cómo es posible que en el blanco de la pureza se encuentre oculto el rojo de la pasión? ("El rojo también está oculto en el blanco, también está en ella, en Carla, que es tan blanca. ¿Será por eso que Hagenbruhl quiere verle la sangre para convencerse de que ella es tan baja como él?", p. 274).

La oposición *brazos flacos/brazos fuertes* da la clave para resolver el enigma. Sólo la belleza física puede conciliar el blanco y el rojo; sólo el estudiante "bello y fuerte" (p. 275) puede lograr que su amada "no piense que la está maltratando" y "convencerla de que no se está aprovechando para después de pocos encuentros abandonarla y burlarse con sus amigos" (p. 276). Toto y Johann deben, por tanto, cambiar sus brazos flacos por los brazos fuertes del estudiante; de hecho Johann lo logra, aunque no sea sino gracias a un "milagro de amor". Carla lo mira en la penumbra de la habitación: "qué bello se lo ve alumbrado por esas llamas doradas, nunca lo había visto así, esas *espaldas fuertes* y *dos brazos robustos*... y las llamas hacen lucir *más negros que nunca los ojos y pestañas de él*, mientras que sobre el cabello le arrojan reflejos dorados; ahora *los cabellos del joven parecen dorados como un maíz*. Lo cual significa que está ocurriendo una especie de *milagro de amor*" (p. 278, los subrayados son míos).

Sin embargo, Toto es menos osado que Johann; por no esperar "milagros" cambia sus brazos flacos no por brazos fuertes sino por una *escritura*: Toto se inicia sexualmente por medio de una proyección simbólica *dentro* de su propia escritura. Si el capítulo XIII marca la continuación de *La traición* en el interior de la novela misma, es también porque en él Toto se convierte en escritor. Como Puig, escritor de novelas, Toto hace pasar su deseo por la actividad de escribir.

Por otra parte, en la composición Toto se constituye como un narrador de un relato *no original*: cuenta una película ya vista, reproduce por escrito un relato en imágenes; con habilidad consu-

mada por la práctica¹³ traduce un lenguaje a otro, realizando el movimiento reproductivo predilecto de toda la narrativa de Puig. Al hacer suya esta técnica reproductiva, Toto pone en escena una manera de hacer literatura, exhibe una ideología literaria que niega toda posibilidad al uso de materiales únicos, originales, no mediados por el conjunto social; y que rechaza cualquier ambición de inocencia constructiva o representativa. De ahí el uso de los géneros. Toto (Puig) escribe textos que son géneros.

¿Pero qué clase de género es una "composición literaria"? Ante todo, es un género *escolar*, un género que ocurre dentro de una institución y que está limitado por ella. De nuevo una institución impone su dominio sobre el discurso. En el caso, como éste, de una composición con *tema libre*, las marcas genéricas son sobre todo formales. Cierta tona "elevado", sintaxis y léxico "cultos" (elisión de artículo determinado inicial, *atavío* en vez de *vestido*; *apetito* en vez de *hambre*; *lecho* en vez de *cama*) dan la medida de lo que Toto considera apropiado para el género. Toto supone estar utilizando una "lengua literaria". Para ello, construye un narrador omnisciente en tercera persona y se aleja él mismo del relato para convertirse en Autor. Sin embargo, se trata apenas de un aprendiz de escritor: por momentos interfiere en el discurso de su narrador, o bien usando la primera persona en vez de la tercera ("Su piel blanca, que no *me* digan que el blanco es la falta de color", p. 274, el subrayado es mío), o bien dejando escapar explicaciones científicas de ciertos fenómenos naturales aprendidas, tal vez, en la misma escuela ("... y así dejando huellas moradas en su carne blanca, lo que significa que ese estrujar ha dañado su piel por dentro, ha provocado lastimaduras por debajo de la epidermis y el color morado viene de que se producen roturas de venas y arterias y equivalen a pequeñas hemorragias internas", p. 273).

Quizá Toto no sea todavía un "escritor"; sin embargo en la composición se reconoce a sí mismo y es reconocido por la institución (el regente lo propone como mejor alumno de año) como pro-

¹³ Toto sigue pasos escalonados en su aprendizaje de esta técnica reproductiva. Primero, traslada un relato en imágenes a otras imágenes (los cartoncitos): "Yo tengo 'Romeo y Julieta' toda dibujada en los cartoncitos" (p. 40). Luego, convierte las películas en relatos *orales*: "... y toda 'La puerta de oro' me contó el Toto a la ida y a la vuelta me iba a contar otra que yo no ví..." (p. 149). Finalmente, cuenta películas por escrito: "Hoy lunes la película que tengo para contarte es muy difícil, en vez de una hoja extra tendría que *escribir* tres o cuatro" (p. 221, el subrayado es mío).

ductor de escrituras, por lo que al terminar *La traición* Toto es ya, definitivamente, un *iniciado*.

2. También *Boquitas pintadas* es una "historia de vidas". La novela cuenta las vidas de Juan Carlos y de Nené sobre un fondo de otras vidas: de Pancho, de Raba, de Mabel...

En el interior del texto dos discursos representan y pasan a otro registro lo que se cuenta en la novela:¹⁴ tanto el álbum de fotografías como el discurso de la gitana narran en imágenes y con ayuda de imágenes (figuras de los naipes) la *vida* de Juan Carlos (la gitana: "¿te parece mucho un peso cincuenta por barajarte toda tu vida enterita?", p. 97, el subrayado es mío).

Por otra parte, *Boquitas pintadas* es una "historia de amor". Historia de vida e historia de amor son, en realidad, lo mismo: la vida de Nené es la historia de un amor fracasado; la de Juan Carlos la de la falta de amor (la gitana: "porque baraja de amor no te salió ninguna, puerco asqueroso, tanta mujer y no querés a ninguna", p. 94). El amor sincero se concibe en términos de la propia vida: para Nené Juan Carlos "era... la vida entera" (epígrafe a la entrega I que corresponde a las cartas de Nené a doña Leonor); en los momentos de mayor sinceridad (partes de las cartas que Juan Carlos escribe a Nené desde Cosquín), Juan Carlos llama a Nené "mi vida" ("... mi vida. Me gusta de corazón decirte mi vida" p. 111).

A esto hay que agregar dos epígrafes (entregas I y XVI) que sirven de marco redundante a la historia: de la *vida entera* a lo que ya casi *no es vida* (entrega I: "Era... para mí la vida entera"; entrega XVI: "Sentir/que es un soplo la vida..."); más dos puntos terminales que corresponden a momentos de no-vida: las entregas I y XVI se abren con sendas noticias necrológicas que dan aviso de las muertes de Juan Carlos y de Nené respectivamente. Extraña conjunción de perspectivas de la *historia*. *Boquitas pintadas* cuenta la historia al mismo tiempo como *pasaje* (los epígrafes) y como *circULARIDAD* (las necrológicas). El relato avanza por superposición de dibujos de la historia y, al igual que *La traición*, por superposición de géneros discursivos. En la base de esa superposición es posible hallar una lógica compleja que se precia en no excluir términos opuestos sino en combinarlos de manera diferencial; y esto se repite, a mayor escala, en toda la narrativa de Puig: combinación de

¹⁴ Cf. Josefina Ludmer, "Boquitas pintadas, siete recorridos", *Actual* II, 8-9 (1971).

cultura de masas y estética vanguardista, de elementos realistas y antirrealistas, de categorías narrativas tradicionales y ruptura de las mismas, etcétera.

En *Boquitas pintadas* los géneros discursivos incluyen a la vez lo uno y lo múltiple. La novela se muestra como un catálogo o inventario de discursos disímiles (cartas, notas periodísticas, documentos policiales, jurídicos y médicos, diálogos telefónicos, discursos de narradores diversos, voces de la radio, etcétera) y, sin embargo, una matriz genérica recorre toda la novela. En Puig todos los relatos de amor/vida se conectan con un género particular: el melodrama sentimental.

Boquitas pintadas, folletín, es la única novela de Puig que lleva por subtítulo la referencia a un género fuertemente ligado al melodrama. En rigor, el melodrama es un género teatral desarrollado sobre todo en Francia a comienzos del siglo XIX¹⁵ para el cual se puede encontrar una línea sucesoria de importancia en la cultura de masas que llega hasta nuestros días. Según Jesús M. Barbero,¹⁶ el folletín de mediados y fines del siglo XIX constituye el segundo estadio en esta cadena; el tercero, el melodrama cinematográfico y la radionovela.

Una concepción ya naturalizada e impuesta desde la cultura "alta" define al melodrama como el reino del sentimentalismo, de una visión maniquea del mundo, del esquematismo, de la problematicidad. Esto, con una fuerte carga de valoración negativa. *Boquitas pintadas* no se hace eco de tal carga. Por el contrario, usa al melodrama revistiéndolo a la vez de los caracteres más tradicionales y más novedosos. Combina todas las clases del melodrama moderno: folletín literario, radioteatro, tango y melodrama cinematográfico, según códigos hollywoodenses,¹⁷ y con ello hace política. En el melodrama de Puig se anudan algunas de las claves que definen la relación de esta narrativa con la cultura de masas: usos "singulares" de lo masivo; inversión de sentidos; permanencia de dispositivos de las culturas populares en el interior de productos masificados.

¹⁵ Cf. Peter Brooks, "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame", *Poétique* (París), 19 (1974).

¹⁶ Cf. Jesús M. Barbero, *op. cit.*

¹⁷ En el artículo citado de Jesús M. Barbero se lee: "en forma de tango o de telenovela, de "cine mexicano" o consultorio radial, [en América Latina] el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo. " p. 67.

En cuanto al folletín, *Boquitas pintadas* al mismo tiempo se enmarca dentro del género (como se sabe todo subtítulo es parte de un marco) y se desenmarca de él, o mejor, se desmarca (como en el deporte, se quita de encima la marca). Utiliza técnica y procedimientos propios del folletín literario (la división en "entregas", la recapitulación al promediar la novela (comienzo de la entrega IX), un toque de suspenso al finalizar algunas de las entregas)¹⁸ y deja de lado otros (sobre todo el narrador omnisciente tradicional con pleno poder sobre la intriga que es cuestionado en toda la narrativa de Puig). Sin embargo, la "destrucción del verosímil folletinesco"¹⁹ se da, no por un ir en contra del género, sino por el cambio de contexto de materiales y técnicas. *Boquitas pintadas* usa técnicas folletinescas en yuxtaposición con un gesto experimental propio de las vanguardias. Según Adorno,²⁰ el experimento se liga siempre con lo nuevo, instaura el reino de lo imprevisible de modo de cuestionar la tradición. La narrativa de Puig pone en cuestión categorías narrativas tradicionales como las de autor y narrador. A la idea de autor se opone la de un sujeto de la escritura que maneja hilos por detrás de un telón, sin lugar fijo ni voz propia y que procede sobre todo por montaje, concepto vanguardista por excelencia. A la categoría de narrador omnisciente tradicional se opone o un lugar vacío (en cuatro novelas de Puig el narrador desaparece por completo),²¹ o un narrador en tercera persona desdoblado en múltiples funciones: narrador descriptor hiperobjetivo, narrador titulado, narrador relator, etcétera.²² Asimismo esta narrativa experimenta con variaciones del monólogo interior y del fluir de la conciencia (nada más "moderno") y expone al fragmento y las mezclas como categorías artísticas privilegiadas.

El poner una cosa junto a otra que le es ajena es el procedimiento principal por el cual la narrativa de Puig se muestra como una máquina que funciona gracias a una lógica compleja. Tal lógica instaura un tipo de pensamiento *otro*, no habitual: una mirada diferencial. Las novelas de Puig se dejan mirar por tal mirada.

¹⁸ Cf. Héctor Schmucler, "Los silencios significativos", en *Los libros* (Buenos Aires), 4 (1969).

¹⁹ Cf. Gilberro Triviños, "La destrucción del verosímil folletinesco" *Texto Crítico* (Jalapa), 9 (1978).

²⁰ Cf. *Teoría Estética*, Barcelona, Orbis-Hispanamérica, 1983.

²¹ Estas son: *La traición de Rita Hayworth*; *El beso de la mujer araña*; *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido*.

²² Cf. Josefina Ludmer, *op. cit.*

Boquitas pintadas arma su política del melodrama de varias maneras. En primer lugar, politiza una relación fundante de todo arte melodramático, aquella que liga estética y moral. Como señala Peter Brooks, ya el meloteatro de 1800 no hace más que girar en torno de un núcleo básico: el reconocimiento de la Virtud; todos sus resortes dramáticos y procedimientos textuales se adecúan a tal fin moral.²³ *Boquitas pintadas* es también una novela del reconocimiento de la Virtud; ello se logra mediante el respeto a cierta función constante de todo folletín. En palabras de Claude Lévi-Strauss: "... tratando de terminar bien, la novela por entregas halla en la recompensa de los buenos y el castigo de los malos un vago equivalente con la estructura cerrada del mito. . .".²⁴ En *Boquitas pintadas* hay, efectivamente, recompensa de los buenos y castigo de los malos,²⁵ con un agregado: los buenos son *pobres*; los malos, *ricos*. Esto representado siempre por figuras femeninas:²⁶ Raba y Mabel, sirvienta e hija de los dueños de casa respectivamente. En el medio, otra mujer: Nené. En todos los casos las perspectivas ética y política se mezclan.

Recompensa y castigo se otorgan según dos tipos de *posesiones*: por una parte, tener más o menos dinero; por la otra, tener una familia más o menos numerosa. Raba, la más pobre, llega a ser propietaria de una chacra y jefa de una familia numerosa (dos hijos, cuatro hijastros y catorce nietos). La categoría de *familia*, como ya se ha señalado respecto de *La traición*, tiene gran importancia en cuanto elemento constitutivo del melodrama. Para Jesús M. Barbero, "en el melodrama perduran algunas señas de identidad de la concepción popular . . . que consiste en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en su sentido fuerte, esto es, las relaciones de parentesco. . .".²⁷ Por tanto, "familiarizar" las relaciones sociales en general implica sacarlas de la abstracción que les impone estar inmersas en una sociedad que se rige por la mercantilización de la vida cotidiana. De este modo, el melodrama, producto típico de la cultura de masas y de la sociedad de consumo, llevaría en sí a su contrario, es decir, el germen de lo popular.

²³ Cf. Peter Brooks, *op. cit.*

²⁴ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas III. El origen de las maneras de mesa*, México, Siglo XXI, 1970, citado por Gilberto Triviños, *op. cit.*

²⁵ Cf. Josefina Ludmer, *op. cit.*

²⁶ Cf. *Ibid.*

²⁷ Cf. Jesús M. Barbero, *op. cit.*

En *Boquitas pintadas* la felicidad se concibe en términos del "buen" parentesco: Raba es más feliz porque sus hijos logran *buenos casamientos* (Panchito se casó con la hija del dueño del taller mecánico donde trabajaba; Ana María se va a casar con un tambero) y porque los once hijos de sus cuatro hijastros ya *casados* la llaman *abuela*.

También Nené llega a tener más: pasa de clase media baja a clase media alta (de padre jardinero a esposo martillero e hijos universitarios); al morir, *toda* su familia la rodea (esposo, hijos, nueras y nieta). Finalmente, Mabel, la más rica, debe seguir ejerciendo la docencia por necesidad, para ayudar a solventar los gastos de curación del nieto paralítico.

Asimismo, los atributos que sirven para determinar quiénes serán recompensados o castigados se distribuyen bajo un eje paradigmático de oposiciones binarias: Raba y Nené son pobres, buenas, inocentes,²⁸ y se ubican en la esfera del no-saber ("... qué *mantita* que es la negra, ésta *no sabe nada*", Pancho, p. 102, el subrayado es mío; "Pancho sin saber por qué se imaginó a Nené dormida con las piernas entreabiertas, *sin vello en el pubis, como una niñita*", p. 79, el subrayado es mío). Mabel, en cambio, es rica, mala, nada inocente, y se ubica en la esfera del saber ("¿por qué repetía innumerables veces que Mabel era *egoísta y mala* pero que *sabía* servir el té de manera impecable?", p. 117, el subrayado es mío). Mabel es maestra, Raba y Nené sólo hicieron la escuela primaria; finalmente, de las tres, Mabel es la más conocedora de cuestiones de sexo ("*Juan Carlos pregunta por una guacha*", Pancho, p. 164, el subrayado es de Puig, discurso en bastardillas que indica voz interior).

Además de presentarse en forma de folletín, el melodrama aparece en *Boquitas pintadas* bajo otras sub-especies: sobre todo, el melodrama "tanguero" y el radioteatro que, en el interior de la novela, también realizan sus propios movimientos de politización.

Una discusión frecuente en las reflexiones que se ocupan de los medios de comunicación masiva es aquella que gira en torno de los modos (directos, indirectos, con qué mediaciones) en que estos medios influyen en la parte receptora, es decir, en la masa. Con infinita ironía, en un gesto típicamente adorniano (y nada más alejado de la concepción de la cultura de masas de Adorno que la narrativa

²⁸ Sobre la relación virtud-inocencia en el melodrama, cf. Peter Brooks, *op. cit.*

de Puig), Raba, un personaje de ficción, la más pobre, la más ignorante, abre camino a posibles soluciones que nada tienen de canónicas por vía de reversiones y transformaciones de materiales que se le aparecen como dados.²⁹ Tales materiales vienen en forma de *tango*. La relación de Raba con el tango es más estrecha que con otros productos de la cultura de masas: en cuestiones de cine, por ejemplo, prefiere películas con su "actriz-cantante favorita" que canta "tangos, milongas y tangos-canción" (p. 85); para hacer más llevadero su trabajo en la casa del doctor Aschero, Raba misma se acompaña cantando tangos; finalmente, los momentos decisivos en la vida de Raba vienen precedidos por algún tipo de relación con el tango: la primera pieza que Raba baila con Pancho en las Romerías Populares es un tango (el de su "perdición"); más adelante, en su monólogo, Raba podrá hacer suyas las palabras de ese otro tango: "... la culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñóme a bailar, y después hundiéndome en el fango, me dio a entender que me iba a abandonar" (p. 172).

El otro momento decisivo en la vida de Raba es aquél en que mata a Pancho con un cuchillo de cocina.³⁰ La escena del asesinato no aparece en la novela; su antes, sin embargo, son dos monólogos interiores pertenecientes a los principales actores del (melo-) "drama", uno de Raba y otro de Pancho. El monólogo de Raba está *pautado* mediante una serie de fragmentos de tangos que se infiltran en el discurso. Una secuencia que siga y enlace uno a uno estos fragmentos daría el relato del modo en que la decisión de Raba de matar a Pancho va tomando forma. Esta secuencia se divide en cuatro momentos fundamentales: 1) Ficción del casamiento; 2) Abandono; 3) Raba *cegada* por la furia; 4) Derivaciones de la ceguera: muerte del otro.

Al recordar la letra del primer tango, un tango "gauchesco" acerca del gaucho que se ha quedado solo después de la muerte de la "patroncita", Raba construye la ficción de su casamiento con Pancho; en realidad, incluso se encuentra dispuesta a dar su propia vida por un casamiento previo (el espíritu de sacrificio nunca está fuera del arte melodramático, en los más sacrificados se reco-

²⁹ Respecto del método de Adorno para construir sus ensayos (parte del cual era la *transformación activa*), cf. Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981.

³⁰ Sobre la relación melodrama-violencia, cf. Peter Brooks, *op. cit.*

noce la Virtud).³¹ El segundo momento, el abandono real, aparece representado por el tango que relata los padecimientos de la muchacha del taller, a quien su novio abandona después de "hundirla en el fango"; el tercero inaugura la temática recurrente de los ciegos (los que no ven, no saben)³² con los cuales se identifica Raba. Los momentos tercero y cuarto realizan una especie de retorno de los dos primeros: Raba piensa en echarse lavandina en los ojos de modo de quedar ciega para que Pancho, compadecido, decida casarse con ella (nuevamente ficción del casamiento); pero Raba "en la noche triste de (su) ceguedad" (p. 175) no puede evitar que Pancho la engañe ("se aprovecha que soy ciega y trae a otra más blanca . . .", p. 175) y la abandone. *Cegada por la furia* Raba se debate entre la propia muerte (y hasta la de su hijo), una forma de resignación, y la muerte de Pancho, una forma de acción directa, de hacer justicia con las propias manos. El último fragmento de tango que se infiltra en el monólogo de Raba desencadena la representación de estas muertes: ". . . castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en la sombras quebrado el cristal . . . saltan los vidrios rotos, una astilla en punta, y a la chica del taller (en realidad Raba misma) le sale sangre: un pedazo grande de vidrio le tajeó como un cuchillo la carne, pasó entre las costillas ¡y le partió en dos el corazón! y de un cuchillazo le corté el ala a un pollo pelado . . .", (p. 175).

Pancho es quien termina como el pollo *pelado* (la Pelada es la figura de la muerte que a cada momento se le aparece a Juan Carlos cuando la gitana le tira las cartas). Contrariamente a lo esperado, el tango (la cultura de masas) no hace que Raba se resigne a su "triste destino", sino que la lleva a actuar contra la ley: mata a Pancho, al policía, al traidor. Y esa ley no es capaz de castigarla. Como en el caso de Teté en *La traición*, Raba confiesa el acto pero no la premeditación; habla para callar: también ella *sobrevive en/ al sistema*.

Por último, la entrega XIII. También en *Boquitas pintadas* el capítulo XIII expone claves de lectura de toda la novela, sobre todo desde el punto de vista del melodrama.

Se trata del encuentro entre Mabel y Nené en casa de esta última y del diálogo que mantienen, radioteatro mediante. Un con-

³¹ Cf. el "sacrificio por amor" que realiza Molina en *El beso de la mujer araña*.

³² Cf. Josefina Ludmer, *op. cit.*

junto de elementos arma el entramado melodramático del capítulo que, en lo fundamental, repite el esquema de apropiación e inversión de los efectos que el género suele producir sobre el polo receptor/consumidor.

La escena del diálogo entre las "amigas" está enmarcada por intervenciones de apertura y cierre puestas en boca de un narrador omnisciente, en tercera persona, que emite juicios sobre los personajes y la situación en que se encuentran, y cuyo discurso presenta rasgos comunes con aquéllos del radioteatro incluido en el capítulo. El narrador de la entrega XIII se acerca a un narrador tradicional de folletín (con lo cual enmarca doblemente el episodio: por una parte, lo abre y lo cierra; por la otra, lo remite a un género —o marco— determinado): sabe siempre más que sus personajes y utiliza entre saber *contra* el lector (si Nené se queda sin saber concretamente algo que Mabel sí sabe sobre Juan Carlos, al lector —aunque posea más elementos de juicio al respecto diseminados en el resto de la novela— tampoco se le brinda la "preciada" información); al mismo tiempo, este narrador construye, como lo hacía Toto en *La traición*, un tipo determinado de lengua literaria apropiada para el género: "Tal vez un vago presagio asió su garganta con guante de seda, Mabel entre sus brazos estrechó un ramo de rosas y aspiró el dulce perfume. . ." (p. 195, léxico "culto"; adjetivos antepuestos; cambio de lugar de complementos en la frase: *Mabel entre sus brazos estrechó* en vez de *Mabel estrechó entre sus brazos*; cierta imaginiería convertida en cliché: *un vago presagio asió su garganta con guante de seda*).

En el discurso del narrador se filtran, asimismo, tópicos propios del marco melodramático-sentimental: *humillación y destino* en consonancia con las "historias de amor" (En la apertura del narrador se lee: "Mabel. . . vio que los troncos fuertes se inclinaban, se humillaban", p. 195. En el cierre se lee: "Mabel reflexionó. . . Qué inútil humillación, era de noche, no había sol ¿por qué inclinarse?, ¿habían olvidado esos árboles toda dignidad y amor propio?", p. 212. Y finalmente, el último párrafo del capítulo: "Árboles que se inclinan por el día y por la noche, preciosos lienzos bordados que una pequeña chispa de cigarrillo logra destruir, campesinas que se enamoran un día en bosques de Francia y se enamoran de quien no deben. Destinos. . .", p. 213).

Sin embargo, el discurso del narrador proporciona sólo un marco. El eje central del capítulo lo constituye el diálogo mantenido entre Mabel y Nené. Nuevamente aquí la situación inicial se invierte.

Mabel, quien parecía siempre llevar las de ganar, termina cediendo ante el "cerco del destino" ("—Mirá, Nené, yo creo que todo está escrito, soy fatalista, te podés romper la cabeza pensando y planeando cosas y después todo te sale al revés", p. 207). En el otro extremo, Raba, como ya se ha visto, se juega "el todo por el todo", justamente como hubiera querido hacerlo Nené ("—¿Te parece? Yo creo que una tiene que jugarse el todo por el todo, aunque sea una vez en la vida. Me arrepentiré siempre de no haber sabido jugarme", p. 207).

El diálogo entre las dos "amigas" se presenta en términos de una *lucha* ("Nené sintió que un contrincante más astuto la había atacado de sorpresa", p. 198; "... y la dueña de casa concibió repentinamente una forma de devolver los golpes asestados durante la reunión... ", p. 210). En realidad, se trata casi de una "lucha libre" donde todos los recursos son válidos: intentos de descolocar al adversario, de ponerlo en evidencia, uso de engaños y ocultamientos, etcétera. Lo que está en disputa es un cierto *saber* que gira en torno de la figura de Juan Carlos ("—Pero vos qué sabés de Juan Carlos, no sabés nada"; "—Nené ¿vos no sabés la fama que tenía Juan Carlos?", p. 209). Pero las posiciones de ambas contrincantes no son equivalentes; como siempre, Mabel sabe más que Nené y por ello su principal recurso de lucha (para mantener ese saber) es el *ocultamiento* (más bien el *oculta-miento*). El radioteatro se presenta como un instrumento para tal fin. Para evitar que el diálogo se deslice hacia zonas peligrosas para ella, Mabel propone (o, mejor dicho, impone) escuchar la novela de las cinco de la tarde. El radioteatro se convierte así en interferencia respecto del deseo de saber de Nené: es "murmullo", "ruido" que tapa. Con todo, termina volviéndose contra sí mismo, ya que articula todo el diálogo entre las amigas quienes, por identificación con los sucesos y personajes de la novela, van dejando a la vista sus deseos y frustraciones; se van descubriendo ("Nené con profunda satisfacción comprobó que se hablaban de farsante a farsante", p. 211). Finalmente, y aunque no sea mucho, Nené termina sabiendo algo más que al principio; a pesar del radioteatro, de Mabel y de sí misma, ahora sabe que hay *algo* que debería saber, y que ese algo se relaciona tanto con Juan Carlos como con Mabel.

3. *La traición de Rita Hayworth, Boquitas pintadas*; son dos novelas de Puig (por supuesto, no las únicas) que ponen en escena una *política del género*. Usan una categoría literaria (es decir, usan

la literatura) para estar en contra y a favor, para tomar posición. Construyen un programa político-literario: *contra* otras literaturas, aquellas que aspiran a la "ilusión referencial" al esconder sus marcas genéricas; *contra* un uso "mayor" de la literatura, sea "alta" o "baja". *A favor* de una literatura hecha de géneros: *literatura de-generada* (y no des-generada), *a favor* de una *literatura de género menor*.