



Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO

“TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA”

TESIS DOCTORAL

MODELOS DISCURSIVOS *MASS-MEDIÁTICOS* EN LA NARRATIVA DE MANUEL PUIG

DOCTORANDO

JOAQUÍN CARMONA RODRÍGUEZ

DIRECTOR

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Vº Bº

GRANADA

2015

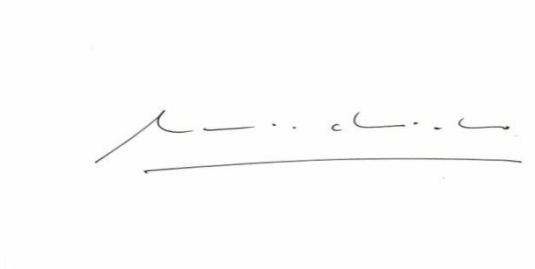

Editor: Universidad de Granada.Tesis Doctorales
Autor: Joaquín Carmona Rodríguez
ISBN: 978-84-9125-234-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40903>

El doctorando, don JOAQUÍN CARMONA RODRÍGUEZ y el director de la tesis, don ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 21 de mayo de 2015

Director de la Tesis

Doctorando

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Antonio Chicharro Chamorro', written over a horizontal line.A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Joaquín Carmona Rodríguez', written over a horizontal line.

Fdo.: ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Fdo.: JOAQUÍN CARMONA RODRÍGUEZ

MODELOS DISCURSIVOS *MASS-MEDIÁTICOS*
EN LA NARRATIVA DE MANUEL PUIG

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1. CULTURA Y MEDIOS DE MASAS.....	9
1.1. Cultura, sociedad y economía. Hacia una clarificación conceptual.....	11
1.2. Masa y élite. El estado de la discusión.....	15
1.3. La industrialización de la cultura y la conciencia.....	23
1.4. La dimensión social del texto literario.....	26
2. MANUEL PUIG: DIALÉCTICA Y PARATEXTO.....	31
2.1. La mitificación de los <i>mass media</i>	33
2.2. Puig: interdiscursividad y montaje.....	74
2.2.1. El discurso publicitario. Necesidad <i>versus</i> Deseabilidad.....	78
2.2.2. El discurso jurídico-administrativo. Orden <i>versus</i> Sometimiento.....	88
2.2.3. El discurso fotográfico. Memoria <i>versus</i> Inmovilidad.....	100
2.2.4. La vaciedad como eje.....	103
2.2.5. El desenmascaramiento de la inofensividad de los <i>mass media</i> en <i>Boquitas pintadas</i>	107
2.3. Géneros literarios y productos de masas.....	113
2.3.1. La novela negra. Breve panorama histórico y estructura genérica.....	116
2.3.2. Culpabilidad <i>versus</i> Verosimilitud. La inversión de expectativas en <i>The Buenos Aires affair</i>	123
2.3.3. Ciencia ficción. Historia, tecnología y sociedad.....	141
2.3.4. Los estereotipos sentimentales y el lenguaje del poder.....	154

2.3.5. <i>Pubis angelical</i> . Los géneros como articuladores semióticos.....	164
3. MANUEL PUIG Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	171
3.1. Algunas premisas sobre el lenguaje cinematográfico. Cine y literatura, encuentros y desencuentros.....	173
3.2. Páginas de celuloide. La escritura en imágenes.....	179
3.3. <i>El beso de la mujer araña</i> : transcodificación y fuselaje.....	186
3.4. El personaje de Molina y la mediación predeterminada.....	201
4. FEMINIDAD, MASCULINIDAD, IDENTIDADES SEXUALES Y CONSTRUCCIONES DE GÉNERO EN LA NARRATIVA PUIGUANA.....	211
4.1. Estructuras de dominación masculina en <i>La traición de Rita Hayworth</i>	213
4.2. Modelizaciones femeninas victimizadoras en <i>Pubis Angelical</i>	223
4.3. Ductibilidad y transmutabilidad de las condiciones identitarias de género en <i>El beso de la mujer araña</i>	231
CONCLUSIONES: PARA UNA NUEVA LECTURA DE LA OBRA DE PUIG.....	243
BIBLIOGRAFÍA.....	247

INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que los medios de comunicación, a lo largo de la historia, han constituido una parte esencial de los procesos integrantes de las sociedades, en tanto que sus aportaciones han presentado —en mayor o menor medida y en diferentes grados— interpretaciones de la realidad desde las cuales los individuos que han conformado esos grupos sociales han desarrollado y compartido las concepciones subjetivas de los mismos.

La actual sociedad de masas, únicamente posible a través de una industrialización a gran escala, ofrece un ingente radio de alcance tal que sus efectos no inciden ya en grupos específicos, sino en un ilimitado círculo de receptores ubicados en emplazamientos socioculturales diversos. El sintagma *mass media*, básicamente, es utilizado para designar las comunicaciones dirigidas a una masa de individuos. Considerando la sociedad como un sistema de significados compartidos en estrecha vinculación con los símbolos de un lenguaje, resulta evidente que la interacción de los individuos en la construcción de esos significados conlleva una interpretación de la realidad socialmente determinada. El debate sobre las implicaciones sociales y la categoría estética de los contenidos artísticos producidos en este universo de las comunicaciones de masas continúa aún hoy candente, con encendidas posturas en diferentes bandos.

Manuel Puig —cuya novelística ha sido tradicionalmente estudiada como un simulacro crítico o simplemente paródico de los discursos estéticos e ideológicos promovidos por las instancias generadoras de productos (pseudo)artísticos *mass-mediáticos*—, consigue concentrar y evidenciar en su literatura la repercusión, las singularidades y las discordancias características de estas manifestaciones a través de una amplificación de su propio espacio discursivo, en el cual lleva a cabo una confrontación de textos procedentes de la matriz sistémica que rige estas comunicaciones.

Siguiendo las coordenadas de la llamada investigación sociocrítica —que a diferencia de la sociología de la literatura tradicional asume como campo de estudio la estructuración interna de los textos, su modo de funcionamiento y la concurrencia en ellos de múltiples discursos enfrentados— rastrearé en este trabajo el origen

socioideológico de las formas que constituyen el discurso literario de Puig. Desde el convencimiento de que todo texto literario germina en el conflicto entre prácticas discursivas contradictorias que remiten a problemas esenciales de la sociedad en que surge, y de que los fundamentos de ese enfrentamiento constituyen el núcleo articulador sobre el que el texto distribuye sus estructuras en diferentes niveles, trataré de descubrir el funcionamiento textual de su obra narrativa. Para ello analizaré el modo en que los discursos sociales integrados en la misma, formulados de muy diferentes maneras, determinan su configuración y por ello emergen constantemente en su superficie.

Procuraré desvelar —en principio desde lo social hacia lo textual, pero después operando a la inversa en una correlación de direcciones— las unidades discursivas tomadas de los modelos *mass-mediáticos*, responsables de la creación de sentido, e intentaré clarificar las líneas de tensión alrededor de las que se organiza la textualidad y sobre las cuales se instauran esa polisemia y esa separación respecto a la realidad referencial que hacen de la obra de Manuel Puig un lugar privilegiado para el estudio de los conflictos sustanciales de una sociedad tenida en cuenta en un momento concreto del proceso histórico.

Con este estudio de la novelística de Puig desde estos supuestos pretendo constatar que el acaparamiento que el autor hace de los discursos *mass-mediáticos* relegados del canon estético de la considerada alta cultura no persigue una mera intención caricaturesca, ridiculizadora o tan siquiera crítica de la alienación contemporánea, sino que el fin de la ulterior recodificación que el autor lleva a cabo con esos materiales es la problematización del individuo y su identidad frente a las prácticas sociodiscursivas hegemónicas que las circunstancias históricas le han hecho vivir.

1. CULTURA Y MEDIOS DE MASAS.

SUMARIO DEL CAPÍTULO

1.1. Cultura, sociedad y economía. Hacia una clarificación conceptual.

1.2. Masa y élite. El estado de la discusión.

1.3. La industrialización de la cultura y la conciencia.

1.4. La dimensión social del texto literario.

1. CULTURA Y MEDIOS DE MASAS.

1.1. Cultura, sociedad y economía. Hacia una clarificación conceptual.

El concepto de cultura se halla en el centro de numerosas áreas del pensamiento moderno, comprendiendo al mismo tiempo, según la perspectiva teórica o práctica adoptada, propensiones y experiencias en ocasiones diametralmente opuestas. Si acudimos al DRAE. en busca de una definición del término encontraremos, en su vigésima primera edición, las siguientes acepciones:

1. f. cultivo. || **2. ant. culto,** homenaje reverente que se tributa a Dios. || **3.** Resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio las facultades intelectuales del hombre. || **4.** Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grados de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social, etc. || **física.** (...) || **popular.** Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo.

Tal y como afirma Raymond Williams (WILLIAMS 1980: 21- 31), no sería de ningún modo posible un análisis de la cultura medianamente serio sin una previa toma de conciencia —que ha de ser histórica— del mismo concepto de cultura, ya que cuando los conceptos básicos de los que se parte constituyen problemas aún no resueltos, no es de mucha utilidad atender a sus implicaciones o sus consecuencias sin antes recuperar su misma esencia. Williams rastreó minuciosamente el origen del concepto de cultura enlazándolo con la sociedad y la economía, áreas que, al igual que la cultura, antes de sistematizarse e identificarse con un concepto en sí funcionaron como definiciones de prácticas fácilmente observables en el discurrir de la vida cotidiana. Williams reclamaba la necesidad de reconocer los problemas implícitos en los conceptos de sociedad y economía, sobre los cuales se ha apoyado la mayor parte del pensamiento social moderno, problemas que, en virtud de la abstracción y la limitación que los caracterizan, han sido transmitidos al concepto de cultura. La sociedad, antes de referirse a la configuración de un sistema basado en el ordenamiento de vínculos de intereses conscientes y establecidos, aludía a la colectividad en sí, a relaciones comunitarias

consideradas como articulaciones orgánicas de formación natural. La economía, antes que al conjunto de disposiciones y acciones encaminadas a la satisfacción de las necesidades humanas de producción, consumo, circulación y distribución de bienes, apuntaba a las actividades y medidas necesarias para la administración de un hogar, en un principio, y más tarde de una comunidad. Del mismo modo, la cultura, de acuerdo con la primera acepción del término en el DRAE., supuso en su origen el crecimiento y la marcha de las cosechas, extendiéndose posteriormente su significado a otros órdenes (recogidos en las siguientes acepciones), hasta terminar refiriéndose, por contraposición a lo que es innato y propio de la naturaleza, a todo aquello que el hombre aprende y transmite, englobando la herencia social y las tradiciones de una comunidad o de una sociedad. Lo que, en última instancia, caracterizaría a la cultura humana, sería su capacidad de captar y expresar significados no sensoriales —símbolos—, siendo ésta la base del pensamiento abstracto.

Pero Williams, junto al de sociedad y el de economía, consideraba ineludible examinar también el concepto de civilización, el cual históricamente ha albergado dos sentidos: primeramente el de un estado realizado, contrastable con la barbarie, y más tarde el de un estado realizado del desarrollo, que implicaba el progreso y el proceso histórico, es decir, el hecho de que la civilización fue alcanzada por el hombre tras un proceso secular de carácter histórico, y dentro del concepto fueron racionalmente proyectadas la extensión y el triunfo de los valores alcanzados. Los conceptos de civilización y de cultura fueron durante largo tiempo confundidos el uno con el otro. En ambos se encontraba ese sentido de «estado realizado» y «estado del desarrollo realizado», y ambos términos sufrieron críticas y fluctuaciones. Desde Rousseau y durante todo el Romanticismo, se fue desprendiendo de las mismas una idea alternativa de la cultura como desarrollo interior o espiritual, en contraposición al desarrollo exterior de la civilización y la sociedad. El concepto de cultura fue asociándose con formas accesibles y seculares de la vida interior como la imaginación, la subjetividad, etc., considerándose poco a poco el impulso más profundo del espíritu humano. La cultura se convirtió en el nombre del proceso interno especializado en sus supuestos medios de acción en la vida intelectual y en las artes, así como en el nombre del proceso general especializado con sus presuntas configuraciones en todos los estilos de vida.

Llegados a este punto, Williams apuntaba las que consideraba como «decisivas intervenciones del marxismo» en la actual configuración del concepto de cultura. La

primera de ellas era el análisis de la sociedad civil y de aquello que dentro de sus términos era conocido por civilización como forma social específica: la sociedad burguesa creada por el modo de producción capitalista. Entre las críticas del marxismo a la civilización destacaba el carácter contradictorio de su desarrollo: ésta no trajo consigo únicamente riqueza, orden y refinamiento, sino que como parte del mismo proceso de desarrollo la acompañaron la pobreza, el desorden y la degradación. Se denunciaba su artificialidad en relación con un orden natural o humano.

Como segunda «intervención decisiva del marxismo», Williams señalaba el rechazo de la historiografía idealista y de los procedimientos teóricos de la Ilustración por parte de Marx. La noción del «hombre que produce su propia historia», que actuó como fuerza impulsora para la formación del concepto de cultura, se vio enriquecida con un nuevo acento puesto en «el hombre que se hace a sí mismo» mediante la producción de sus propios medios de vida, que además posibilitaba la superación de la dicotomía sociedad / naturaleza. Pero el énfasis puesto sobre la historia material frente a esa otra historia de las religiones y los Estados terminó configurando no una historia cultural material, sino un reino de ideas y creencias, una historia cultural superestructural, secundaria, determinada por la historia material básica. Volveré sobre este tema al hilo del análisis de algunos aspectos de interés de la obra novelística de Puig.

Concluía su artículo Williams apuntando una última cuestión, no desarrollada del todo por el marxismo, decisiva para los teóricos del proceso constitutivo de la cultura: el lenguaje del hombre, cuestión definitoria para la comprensión de un «proceso humano constitutivo» y definitoria también para la comprensión de la significación de la narrativa puiguiana. Sirva de adelanto señalar que el lenguaje utilizado por los personajes de las novelas de Puig es en gran medida el lenguaje de otros, el lenguaje hacia el cual han sido expelidos y sobre cuya creación no tienen ninguna responsabilidad. Los personajes de Puig son prisioneros de su lenguaje, lenguaje que a su vez constituye la reflexión de Puig acerca del uso social de su forma. Pero ya analizaré este tema con su debido detenimiento.

También Francisco Ayala (1989: 41-74) reflexionaba acerca de este concepto, definiéndolo como todo aquello que el hombre aprende, que ha sido creado por él mismo y transmitido de generación en generación, y ligándolo fuertemente al concepto de herencia social. Concebía la cultura como una creación convencional que como tal

sólo podía ser comprendida por quien participa en sus correspondientes claves. Tras examinar el concepto en diferentes planos, partiendo de la experiencia vulgar expresada en los usos corrientes del término, lo delimitaba sociológicamente proponiendo su uso en plural, afirmando que no existe *una* cultura o *la* cultura, sino una pluralidad o multitud de culturas organizadas en esferas o en círculos en ocasiones independientes los unos de los otros y sometidos a un desarrollo autónomo. Asimismo consideraba que en el lenguaje se encuentra la base y el sostén imprescindible de toda cultura, y establecía una analogía entre fronteras idiomáticas y fronteras culturales, señalando líneas más allá de las cuales tanto el lenguaje como la cultura no se extienden, terminan, aunque en sus límites colinden con otros lenguajes u otras culturas. En definitiva, entendía la cultura como círculo concreto de organización de la vida humana, como categoría-límite del conocimiento sociológico o estructura sociológica máxima dentro de la cual pueden caber multitud de idiomas, estados políticos y estructuras sociológicas internas. En el polo opuesto se situaría el individuo humano, como unidad irreductible, y entre el individuo y la cultura entendida como estructura histórica concreta se desplegaría toda la organización de la sociedad. Al hilo de estos planteamientos examinaba el concepto de «cultura total» como integración de las culturas individuales, la cultura de grupo y la cultura popular, dejando claro que tanto el individuo que participa en la creación de cultura, como los grupos específicamente aplicados en su conservación o transmisión —la minoría culta—, así como las llamadas «gentes incultas», constituyen un todo inescindible en el que este último grupo funciona como depositario de unos valores culturales tradicionales que a menudo sirven como fuente para una renovación de la cultura cuando esta ha quedado sin contacto con el fondo de la sociedad o ha desembocado en el absurdo. De modo que para Ayala no existiría una demarcación que suponga un abismo entre minorías cultas y cultura popular. Los individuos cultos se apoyarían en la cultura de su grupo, y la cultura de grupo, conformando un todo unitario que no puede ser separado en trozos, estaría apoyada e inmersa en la cultura popular. La misma cultura popular que, como veremos más adelante, Manuel Puig convertirá en sustrato de su producción novelística, envuelto en una red de partículas parcialmente degradadas y que contendrá las raíces profundas de su complejo entramado sociodiscursivo construido.

Por su parte, Edmond Cros sugiere una definición del término que toma en consideración tanto el lenguaje como la ideología, en la que el primero materializaría la

segunda y en cuyo primer plano aparecería el sujeto cultural, instancia que explicaré y de la que me valdré para un análisis de los textos de Puig en la línea que pasaré a proponer un poco más adelante. Cros mantiene que la cultura y el lenguaje se hallan «saturados» de ideología, y define aquélla como «el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en anclar una colectividad dentro de la conciencia que ella tiene de su identidad» (CROS 2009: 162). Coincide con Ayala en que su principal característica es su especificidad, ya que su existencia depende de su diferenciación y de sus límites, acotados por multitud de índices distintivos (culturas nacionales, regionales, de clase, etc.). Pero su aportación, al introducir nuevos instrumentos conceptuales tales como el de sujeto cultural y, paralelamente, el de texto cultural, consigue fundamentar un estudio de la cultura como lugar privilegiado para la manifestación de la ideología, prácticamente una teoría global de la cultura, algunas de cuyas herramientas metodológicas trataré de aplicar al dominio novelístico de Puig.

1.2. Masa y élite. El estado de la discusión.

Consideremos ahora los problemas e implicaciones que supone el término masa. Como ocurre con numerosas palabras que designan objetos sociales, pertenece al uso común y adolece de cierta ambigüedad, según el contexto en el que se emplee. Generalmente, desde la sociología se trata de un concepto utilizado para designar a las capas más amplias de una sociedad, en contraposición a la élite. Desde la(s) teoría(s) marxista(s), la masa se ha considerado como aquella parte de la sociedad que, a causa de la opresión, muestra una actividad revolucionaria tendente a la emancipación. Masa se denomina, asimismo, a cualquier agrupación de personas durante un espacio de tiempo relativamente corto, agrupación producida bajo la influencia de diversos factores externos, que pueden conducir a la masa a la adopción de una conducta común notablemente diferente de la mostrada por los distintos individuos que la constituyen cuando actúan independientemente. No cabe duda alguna de que la noción de masa implica una apreciación cuantitativa. Entre la apreciación de un grupo de individuos y la de una masa propiamente dicha se requiere un proceso gradual de transición. Por debajo de un cierto número de individuos no puede hablarse de masa, pero la fijación de ese

número no es objetivamente posible, ni siquiera aproximadamente. Sería interesante traer a colación la distinción establecida por Georges Gurvitch, citada por Jean Cazeneuve, entre cuatro diferentes grados del *nosotros*: masa, comunidad, comunión, y público. Considera la masa el grado de fusión más débil y el grado de presión más fuerte; la comunidad la asociación de individuos correspondiente a grupos de individuos organizados y funcionales; la comunión un estado de fusión extrema de las conciencias, y el público el grupo social unido únicamente por relaciones psicológicas (CAZENEUVE 1978: 9-10).

En referencia a la idea sociológica del arte propuesta por Francisco Ayala, Chicharro Chamorro apunta, en cuanto a lo que a relaciones sociales suponen, dos categorías sociológicas tomadas del pensamiento alemán de la primera mitad del siglo XX: *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*, utilizadas por Ferdinand Tönnies y más tarde por Max Weber, y traducidas respectivamente al castellano como *comunidad* y *sociedad*. Ambas categorías sirven a Ayala para distinguir los grupos sociales en función del tipo de relación que los individuos mantienen entre sí. Las relaciones de *Gemeinschaft*, caracterizadas por la estima, la correspondencia y la espontaneidad, desaparecerían con la división del trabajo, el individualismo y la competitividad que acarrearán consigo las relaciones de *Gesellschaft* (CHICHARRO CHAMORRO 2006: 52).

Ortega (1993: 48-49) consideraba toda sociedad como una unidad dinámica compuesta por dos factores: minorías y masas. La diferencia entre ambas estribaba en la especial cualificación de las primeras frente a las segundas, conformadas por «hombres medios» no diferenciados de otros hombres, no valorados a sí mismos por ninguna razón especial. El nacimiento de la igualdad política y civil, la época de las revoluciones burguesas, la invención de las ideologías del igualitarismo y de la soberanía popular, desembocaron, tras un arduo proceso extendido a lo largo de siglos, en el «imperio de las masas» descrito por Ortega, con su «sublevación moral» y su «irrespetuosa indocilidad frente a las minorías», a las que suplantaron violentamente aplicando la psicología del hombre-masa, que, en palabras de Kurt y Gladys Engel Lang, podría resumirse en que «los individuos de la masa tienden a imaginar lo que otros de la misma masa se supone que están imaginando» (1979). Al contrario que Ortega, para quien la psicología del hombre-masa se habría dado siempre y en todo tiempo, aunque sólo en el nuestro habría encontrado oportunidades especiales para actuar, para Francisco Ayala este hombre-masa no podría existir sino dentro de una sociedad de masas y como

correlato psicológico individual de ésta, considerando las mentalidades como formaciones históricas y cambiantes. De lo que no cabe ninguna duda es que el surgimiento de las masas es insoluble de la eclosión de la revolución industrial y pertenece al conjunto de las transformaciones sociales que ella implica. Ayala (1989: 263-309) rastreaba el origen de la sociedad de masas en estrecha unión a la desarticulación de las viejas estructuras de trabajo y al reagrupamiento de sus nuevas fuerzas en nuevos e ingentes centros urbanos. Señalaba como motivo extraeconómico de este éxodo un nuevo ideal de libertad individual ligado a los progresos de la técnica y a la aparición del urbanismo, que se encargarían de paliar los inconvenientes de tipo instrumental que comporta la vida urbana, así como de promover ese individualismo, llegando a tornarse en universal la convivencia en el seno de estas nuevas estructuras urbanas y convirtiéndose en un fenómeno permanente, característico de la sociedad actual. La vida colectiva habría pasado de organizarse en aldeas —unidades completas y cerradas sin otra opción para el individuo que el sometimiento a las normas de la comunidad— a organizarse en ciudades donde el control social no es ejercido por la comunidad entera sobre cada uno de sus miembros, sino por secciones u organismos internos sobre sus correspondientes individuos, y habría saltado de ahí a la moderna ciudad metropolitana, en la que la ilusión de la libertad cobra fuerza al atenuarse las posibilidades de control social, aunque el precio de esa libertad sea la desaparición de las estructuras fundamentales de la sociedad en beneficio de una mera «agregación de multitudes atomizadas». La gran ciudad conforma el ambiente sociológico en cuyo seno se estabilizan los rasgos psicológicos que anteriormente eran accidentales, dando lugar a la constitución del hombre-masa, que no es un tipo permanente sino un producto de las circunstancias histórico-sociales, resultado de un proceso de uniformación al que contribuyen todos los factores de la vida moderna, desde los principios igualitarios de la democracia política hasta el desarrollo técnico de la industria. También en contraste con Ortega, quien afirmaba que este hombre-masa se encontraba excesivamente reconfortado por la seguridad de los tiempos, Ayala registraba una evidente atmósfera de angustia, testimonial de que esa supuesta seguridad prestada por el progreso técnico no habría hecho sino desplazar y magnificar la inseguridad sustancial del hombre.

Simplificando el estado de este asunto en la mayor parte de los estudios sociológicos llevados a cabo en las últimas décadas, podemos resumir que a medida que la sociedad se hace más compleja y sus miembros anteponen sus propósitos individuales

a los de la comunidad, las personas van viendo mermada su capacidad de identificación con el prójimo, pasando a engrosar las filas de una colectividad de individuos psicológicamente aislados, asociados por lazos contractuales. Suponemos, pues, que en las modernas sociedades de masas se han producido un debilitamiento de los vínculos tradicionales, un aumento de la racionalidad y una división del trabajo que han creado una urdimbre de individuos interdependientes en varios tipos de formas especializadas en las que la impersonalidad de cada uno de ellos prevalece en sus interacciones con el resto, desapareciendo todo valor o propósito unificador.

Pero no es el objeto de este trabajo detenerme a reflexionar en profundidad sobre el fenómeno de la sociedad de masas, con la cantidad de debates cruzados que podrían generarse en torno a sus orígenes, su desarrollo, sus características y sus implicaciones en la mentalidad de los individuos que forman parte de ella en sociedades dominadas por el modo de producción capitalista. Dando por sentada la consideración de la sociedad como un sistema de significados compartidos, vinculados a los símbolos de un lenguaje, y por consumado que la interacción de las personas en la construcción de esos significados deriva en una interpretación de la realidad socialmente convenida, baste por el momento señalar que, para bien o para mal —analizaremos someramente las posturas a favor y en contra de esta situación— el universo actual en el que habitamos es el universo de las comunicaciones de masas, universo que Puig, mediante una multiplicación del espacio discursivo con la que consigue confrontar textos vinculados a la mitología propia de estas comunicaciones, condensa en su narrativa, evidenciando así su alcance, sus peculiaridades y sus contradicciones.

El sintagma *mass media*, consagrado por el uso, designa, en un principio, los procesos de mediación, los medios de comunicación. Tratando de evitar los anglicismos, se ha traducido la expresión por la de «comunicaciones de masas», pese a que ésta difiere algo de la original al referirse más al acto o a la acción que al medio o al soporte. La noción de *mass media* es aplicada a los medios de comunicación inventados y utilizados en las sociedades modernas y cuya principal característica es su ingente radio de acción. Bajo esta denominación se engloban la radiodifusión, la televisión, el cine, la prensa, los discos, la publicidad y aun el teléfono, el telégrafo y la escritura misma, no sin la consiguiente discusión entre algunos autores acerca de si tal o cual medio, y según en base a qué criterios —técnicas utilizadas, modo de recepción, sentidos afectados por la comunicación, etc.—, escapa a ese marbete. Pero la idea más

extendida es la de admitir un criterio basado en la cantidad de personas que componen el público receptor. El sintagma *mass media*, esencialmente, designa las comunicaciones dirigidas a una masa.

Obviamente, los medios son parte fundamental de los procesos constitutivos de las sociedades de masas, en tanto que aportan interpretaciones de la realidad a partir de las cuales los individuos pueden desarrollar construcciones subjetivas y compartidas de la misma, o en otras palabras: su conducta personal y social puede ser moldeada por interpretaciones de realidades o hechos con respecto a los cuales goza de pocas o ninguna fuente alternativa de información. De ahí que, por una parte, los *mass media* hayan sido acusados de rebajar el gusto cultural del público, de aumentar los índices de violencia social, de colaborar en el deterioro moral general, de conducir a las masas a una superficialidad política e incluso de anular su creatividad, mientras que, por el contrario, sus defensores los hayan amparado por denunciar la corrupción, aportar algo de cultura a millones de personas, suministrar diversión inofensiva a la cansada fuerza obrera, informar de acontecimientos lejanos o incluso enriquecer nuestro nivel de vida. Entre estas coordenadas se ha movido la investigación sobre la comunicación de masas, sin que hasta ahora el campo haya sido unificado por el desarrollo de un conjunto estandarizado de conceptos o un marco explicativo general, eso sin contar con la aparición de internet y los nuevos modos de interacción social que las nuevas tecnologías permiten. De modo que sería apropiado señalar que no existe un acuerdo final en esta zona interdisciplinaria de estudio respecto a qué constituye exactamente el tema «comunicaciones de masas» (DEFLEUR, M.L. 1982).

Surge entonces otra noción controvertida: la de cultura de masas, cuyo valor tomaré tan sólo operativamente, que se referiría al contenido cultural de los mensajes difundidos por las comunicaciones de masas, a la vez que al tipo de cultura que resultaría en los medios sociales imbuidos por esos modos de difusión.

La idea optimista sobre el porvenir de la humanidad propia del siglo XVIII, junto con sus relatos míticos integradores de la sociedad, la creencia en centros absolutos y el culto a la verdad, dejó paso progresivamente a una idea de desconfianza en el futuro, acompañada de un descrédito de los principios generales, de una reivindicación de la diferencia, y de una supremacía del pragmatismo frente a lo teórico.

La cultura de masas correspondería en el desarrollo de la historia a una segunda industrialización, que sería la industrialización de la mente, y en cuyo contenido

encontraríamos un cuerpo de símbolos, mitos e imágenes referidos tanto a la vida práctica como a la vida imaginaria, un complejo sistema de proyecciones e identificaciones específicas (CAZENEUVE 1978: 144-146). La cultura de masas tan sólo supone una de las culturas particulares que coexisten en las actuales sociedades policulturales, y aunque puede ser estudiada por separado, no es completamente autónoma, sino que se halla integrada en la civilización total y puede tomar elementos de la cultura nacional. Pese a la dispersión y a la carencia de una guía teórica que dé unidad a estos estudios, sí que se ha llevado a cabo un continuo diálogo entre los representantes de los *mass media* y los representantes de la «alta cultura», diálogo que ha provocado más desencuentros que acuerdos entre proposiciones críticas y resultados empíricos.

En su ya clásica obra *Apocalípticos e integrados* (2004: 57-80), Umberto Eco recogía una lista de rasgos negativos y otra de rasgos positivos que diferentes personalidades culturales atribuían a los medios de masas. Numerosos intelectuales, a día de hoy, se muestran indiferentes a las posibles implicaciones estéticas y sociales de los modernos medios de comunicación de masas. Sus presuntos efectos alienantes y mixtificadores los llevan incluso a pensar que la cultura de masas es la «anticultura». La presencia de las masas en la vida social y cultural, el fenómeno más evidente de nuestro contexto histórico, supone para este sector de la crítica, cuyas raíces pueden rastrearse en Ortega, el signo de una caída irrecuperable. González Seara sintetiza en tres puntos los supuestos en los que se basa esta teoría «elitista aristocrática»: 1) La sociedad de masas ha conducido a un derrumbamiento de los grupos primarios, haciendo casi desaparecer las comunicaciones domésticas. 2) El público de los medios de masas lo constituyen individuos anónimos, aislados entre sí. 3) Los medios de comunicación de masas son omnipotentes, pueden alterar las actitudes y la conducta del público. El control de los medios puede suponer la fácil manipulación de los individuos (GONZÁLEZ 1968: 181). Los temores, en muchas ocasiones, proceden también de una cierta tendencia autoritaria que observa en los medios de masas un baluarte contra el celoso mantenimiento de una cultura basada en la exclusividad de las clases oligárquicas. Si la cultura de masas es un fenómeno consolidado no tiene por qué apoyarse epistemológicamente en los mismos cimientos que sostienen la cultura oficial. La postura apocalíptica nace de la reflexión acerca de unos valores que se consideran amenazados: «la imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos *sobre* la cultura de

masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas» (ECO 2004: 31). La aparición de los medios de masas no tiene por qué implicar el entierro de los valores pasados. Los medios de masas han de ser analizados en sus formas de exposición, en su especificidad comunicativa, de una parte, y en sintonía con una perspectiva más general, de otra parte, intentando integrar su estudio en la historia de la cultura y del arte. La expresión cultura de masas, vaga e imprecisa, debe ser considerada una definición de carácter antropológico, válida para señalar el contexto histórico actual, en el que todos los fenómenos de comunicación —meramente evasivos o más volcados hacia la interioridad— se presentan dialécticamente conexos, no siendo ya posible su comparación con fenómenos análogos surgidos en otros contextos históricos (ECO 2004: 37).

En un principio el problema se presenta con engañosa sencillez: los medios seducen a las masas mientras que éstas obtienen de aquéllos justamente el tipo de contenido que desean, por lo cual los medios continúan proporcionándoselo. El público no existe como un potencial amorfo e indefinido, sino que se conforma como efecto de unas prácticas ejercidas sobre él. ¿Pero realmente el material de los medios determina el gusto del público?

Arduo trabajo sería establecer un conjunto de categorías con el que analizar el contenido de los medios a fin de identificar sin reservas el material de «bajo» gusto cultural entendido como manipulador o potencialmente vulgarizador. Podría hablarse de violencia excesiva o gratuita, pornografía explícita, temas de horror y monstruos, melodramas simplistas, esquematizados y previsibles, etc., por citar contenidos que hacen saltar las alarmas del «buen» gusto entre una gran parte de la crítica. Pero la discusión acerca del número de categorías utilizadas y el contenido exacto que debiera incluirse en alguna de ellas suscitaría numerosas discordias, por lo que el debate sobre los contenidos en sí de los *mass media* no tiene cabida en estas coordenadas en las que vengo situándome. Lo que aquí me interesa tratar son las relaciones entre los medios y la sociedad, vistos estos como promotores y mantenedores de la sociedad de masas por dos motivos: el primero, porque se desarrollan bajo el palio del conformismo, favoreciendo la identificación con modelos oficiales; y el segundo, porque, tal y como se organizan y operan, constituyen la principal causa de transformación en una sociedad de masas. La principal condición interna del sistema de los *mass media* es, sin duda, la financiera, y de todos sus componentes el público es el esencial en última instancia.

Cualquier cambio en su conducta provoca perturbaciones en el sistema, para cualquiera de los medios, por lo que los contenidos, desde el punto de vista del sistema, deben cumplir la función de captar la atención del público, persuadirlo para comprar mercancías y situarlo dentro de los límites de sus propios intereses, evitando provocar acciones desfavorables para sus componentes de regulación. De modo que cualquier contenido que suscite la atención de la mayor cantidad posible de los miembros del público y consiga mantenerla durante el máximo tiempo pasa a ser funcional para el sistema: «la función del contenido es mantener la estabilidad financiera de un sistema social profundamente institucionalizado, que está integrado con firmeza en el conjunto de la institución económica» (DEFLEUR, M.L. 1982: 245). Y en efecto, de manera general, los contenidos de «bajo» gusto venden, y venden mucho. Pero sería ingenuo pensar que un público comparativamente no educado y pobre invierte un tiempo mayor en los *mass media* únicamente atraído por sus contenidos. Accesibilidad, comprensibilidad y bajos precios serían otros factores muy a tener en cuenta. Mas la intención de esta breve panorámica sólo es señalar el estado del asunto, no adentrarse en la problemática que presenta. Lo que me interesa ahora es ubicar en su actual lugar los conceptos de *mass media* y cultura de masas.

Un análisis de la narrativa de Puig desde estas premisas permitirá comprobar la apropiación —para su posterior alteración— que el autor hace de elementos considerados subordinados al canon estético de la cultura tradicionalmente establecida. Trataré de demostrar cómo la incorporación en sus textos de manifestaciones provenientes de esta cultura de masas que vengo definiendo y situando no invalida la legitimidad estética de los mismos, sino que al ser asumidas en el seno mismo de su estructura las problematiza, las enfrenta a un fructífero diálogo cuyo resultado es sin duda un nivelador enriquecimiento. Tales manifestaciones podrían ser consumidas por el lector masivo, ese supuesto lector de «bajo» gusto, con el mismo sentido en que son presentadas en su contexto original, pero un lector perteneciente a un estrato más elitista, por así llamarlo, el supuesto lector de «buen» gusto, puede reconocer en ellas la intención subversiva de sentido a través de recursos como la ironía, la parodia o el reciclaje, integrando la recreación de géneros considerados populares, persuasivos e incluso alienantes, en un propósito artístico totalmente distinto que entronca con la cuestión de la fealdad como acto estético y no como resultado malogrado.

1.3. La industrialización de la cultura y la conciencia.

Queda claro pues que la comunicación de masas es un fenómeno caracterizado por a) una sociedad de tipo industrial aparentemente nivelada pero en realidad contradictoria; b) canales de comunicación que permiten alcanzar no a grupos específicos sino a un círculo indefinido de receptores en situaciones socioculturales diversas; c) grupos de productores que elaboran y emiten mensajes determinados con medios industriales de proyección masiva, condiciones que únicamente tienen cabida en las sociedades llamadas avanzadas (TARRONI 1975: 83). Lo que me interesa ahora es señalar uno de los rasgos más evidentes de las artes surgidas en la matriz de esta nueva sociedad de comunicaciones de masas, y es su multiplicidad, frente al concepto idealista de unicidad propio de los productos artísticos en el pasado. Las obras de arte, antiguamente mercancía de privilegio, se veían obligadas a reducir al mínimo el número de sus productos si no querían verse desvalorizadas. El arte se consideraba la plasmación de un momento único e irrepetible desligado de la realidad social. Los nuevos medios de comunicación y sus innovaciones técnicas, tal y como describiera Walter Benjamin, han alterado sustancialmente la posición de la obra de arte en la sociedad y, en consecuencia, también la propia actitud del artista frente a su obra. Si con la reproducción técnica se pierde el aura, la autenticidad, la esencia de la obra de arte, su unicidad, por otra parte esta reproductibilidad favorece la contemplación y el disfrute de obras de arte cuyos originales pueden, incluso, haber desaparecido. La creciente importancia de las masas, siguiendo con Benjamin, contribuyó a la decadencia del aura, convirtiendo este hecho en una de las características más importantes de la cultura de masas, cuyo arte más señero, el cine, es imposible de disfrutar respetando su unicidad, pues su mismo proceso creativo se basa en la multiplicidad. Esta nueva situación ha ido despojando progresivamente al arte de su inicial función mágica o ritual, de su valor de culto, secularizándolo y otorgándole en su lugar una función exclusivamente artística, un valor expositivo. Si por una parte se ha democratizado el acceso al arte, por contrapartida, se han uniformado la conducta y los gustos de los receptores, favoreciendo su pasividad, transformando a la colectividad en un inmenso mercado de potenciales consumidores.

Por otra parte, en la sociedad capitalista, los modelos de aspiraciones y de comportamientos que vehiculan los medios de masas propenden al aislamiento, al desmembramiento de las clases dominadas, cuyas inclinaciones solidarias tienden a ser solapadas por modelos competitivos e individualistas. Sobra decir que una persona que lee diariamente la prensa, escucha la radio y navega por internet, no es obligatoriamente una persona informada. La yuxtaposición de los temas más abigarrados en un reducido espacio o tiempo conlleva al receptor de esa información proporcionada por los *mass media* a saltar, sin transición, de la noticia de la muerte de un famoso actor al estallido de un conflicto armado en Oriente Medio, y seguidamente al anuncio de las reformas en la plantilla de jugadores de un equipo de fútbol. Se asiste a un proceso de aislamiento del hecho, arrancado de sus raíces, despojado de las condiciones primarias que rigieron su aparición. Aun cuando la organización de la primera página de un periódico o de un titular de un diario televisivo pretenda dar cuenta de una realidad totalizadora y heterogénea, el material con el que trabaja —la noticia, el suceso, la novedad— es en esencia parcial, fragmentario. Provee al receptor de una serie de datos extraídos de una realidad que, al ser descontextualizada, presenta los hechos como efímeros, como anecdóticos, brindados tan sólo para un conocimiento pasivo. Además, los hechos señalados sirven de pretexto para entregar al público una interpretación de los mismos según sus intereses y preocupaciones. Sin duda los *mass media* confieren categoría, estatus, a cuestiones públicas, personas, organizaciones y movimientos sociales y artísticos. El prestigio social de ciertos individuos o grupos queda realzado cuando éstos exigen una atención favorable de los medios de masas. Su reconocimiento testimonia que uno *está ya ahí*, que tiene la importancia suficiente como para destacar entre la masa anónima y como para requerir la atención pública.

La nueva dimensión del poder inherente a los medios de masas la define su relación con la cultura en el sentido tradicional de la palabra. En este marco tan amplio nociones como las de manipulación, industria de la conciencia e industria de la cultura cobran un sentido crítico específico. El concepto de «industria de la conciencia», acuñado por H.M. Enzensberger, se refiere al proceso evolutivo de los medios de comunicación que han pasado de ser una instancia reflexiva a convertirse en centro de producción desde el que se elaboran, se *fabrican* de un modo unilateral los paradigmas directores y obligados de la interpretación de la realidad y de la orientación hacia la actuación sobre ella. La contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de

producción, con su potencial transgresor como elemento perturbador del sistema, es neutralizada y reintegrada en su seno a través precisamente de los medios de masas (EHMER 1977: 15). Comunicaciones, información y relaciones sociales se ven inevitablemente engranadas en el nuevo proceso de producción, hasta el punto de que el mismo medio del individuo, los objetos de su contacto cotidiano, se introducen también en el proceso de una transformación más amplia de sus formas de experiencia y de percepción. El arte en las sociedades de las comunicaciones de masas, aprehendido como concepto global, tampoco encuentra por dónde escapar de este engranaje. Su subsistencia depende de que logre o no ser capaz de mantener el sistema creado, sistema cuya principal motivación es la financiera, la cual, repito, recae en última instancia sobre la base que sostiene todo el entramado: el público.

Pero no queda ahí la argumentación relativa a este asunto. Algunas voces denuncian que las industrias culturales han reemplazado en gran medida las funciones educativas anteriormente ejercidas por la familia, la escuela y otras instituciones, que actualmente quienes nos educan son las fuerzas del mercado, buscando que adoptemos precisamente una conducta de mercado. Y no resulta nada fácil negar que los *mass media* son perpetuadores y divulgadores de una ideología que los ha construido y los sujeta, siguiendo la misma línea que Adorno, que están siendo utilizados para la persistencia en el poder de los grupos e ideas dominantes, y que la industria cultural dirige en medida creciente nuestra educación.

En definitiva el rasgo más distintivo de la industria moderna, en cuyo seno se asientan esa industria de la conciencia, la industria cultural y la industria del arte, es la producción de series de unidades idénticas entre sí, la desindividualización tanto del productor como del producto, los cuales acaban siendo recíprocamente sustituibles. Todo cuanto el ser humano moderno maneja o consume está producido en serie. Cualquier objeto deteriorado es rápidamente intercambiable por otro idéntico. Todos nos servimos de los mismos utensilios, nos alimentamos con los mismos alimentos, nos evadimos con los mismos pasatiempos y frecuentamos los mismos lugares, generalización extensiva a la esfera de la cultura y el arte. Es imposible obviar el proceso de uniformización psíquica del que hablaba Ayala. A fuerza de valernos de los mismos instrumentos, aquellos que integran nuestro espacio material y cultural, nos igualamos paulatinamente. Junto al progreso tecnológico del que nos servimos en nuestra vida diaria, otro gran fenómeno de nuestro tiempo, la publicidad, se erige como

insoslayable factor de uniformización. Ya que «iguales condiciones materiales crean iguales rasgos psicológicos, iguales actitudes, iguales automatismos» (AYALA 1989: 300), también los seres humanos acabamos transformándonos en objetos producidos en serie. Como ejemplo más visible de la inscripción de tal problemática en su narrativa, problemática de la que daré cuenta detenidamente, valga el perfil de la mayoría de los personajes que puebla las novelas de Puig, ostensible a través de una mera lectura superficial: sujetos completamente productos de su medio, ajenos a la responsabilidad de sus conductas, pasivos, seriados, automatizados, incapaces no ya de alcanzar algún tipo de autenticidad, sino aun de conocer el significado de ésta.

Pero no faltan ultimísimas voces que aseguran que el objeto de consumo popular, la cultura de masas, comúnmente teorizada desde Adorno hasta MacLuhan como una serie de productos sencillos y superficiales, se convierte cada vez más en un objeto complejo y refinado que requiere de lecturas de segundo y tercer grado. Entre estas voces destaca la de Fernández Porta (2010), quien ha acuñado el concepto *afterpop* para definir la condición estética propia de la cultura de masas en su época de disipación, que sería la actual. Según este joven autor la cultura de masas y su público masivo siguen existiendo, pero las recientes condiciones tecnológicas habrían dado ya lugar a la creación de nuevas localizaciones del gusto, de nuevos modelos de público dentro de esa misma cultura pop, nuevos productores de cultura no dirigidos a un público generalista, autores y consumidores de cultura de masas que producen y consumen desde criterios no populares, a partir de una visión crítica. Y de confirmarse estas proposiciones, que no ha lugar discutir aquí, no cabe duda de que Manuel Puig figuraría en la lista de pioneros en el ejercicio de esta condición estética.

1.4. La dimensión social del texto literario

Raymond Williams, a quien he citado al comienzo de este trabajo, orientó, en cierto momento de su carrera, su labor hacia los medios de comunicación de masas, desbordando los estrechos márgenes a los que hasta entonces se habían ceñido los objetos literarios. En su obra más conocida, *Cultura y sociedad, 1780-1950* (2006), Williams reflexionaba en torno al fenómeno artístico como desarrollo en íntima

conformidad con el pensamiento social, describiendo el itinerario de la idea social de cultura desde su consideración limitativa sólo pertinente en su proyección espiritual y moral hasta su constitución en todo un estilo de vida. Lo artístico, lo moral y lo social aparecen en sus teorías como variantes interrelacionadas, diferentes caras de un ente global y unitario que sería la cultura. La experiencia social es formulada por Williams como la absorción de una tradición ajena, pero circunscrita al ámbito de una misma sensibilidad histórica. Su acercamiento a los objetos literarios se realizará trascendiendo el mero dato textual, a la luz de su carácter ilustrativo de lo social, entendiéndolos como prácticas productivas dinámicas, actividades en las que incide un todo social y que a su vez inciden en ese todo. El concepto de lo literario, sobre todo en sus últimas obras, es considerado insostenible como una clase especial de escritura; lo literario no puede identificarse con un uso especial del lenguaje. El texto literario no es explicable mediante la mera descripción filológica, sino que ha de ser descifrado como auténtico artificio inscrito en la matriz del conjunto de prácticas culturales de una sociedad (GRANDES ROSALES 1996:, 157-168).

Años más tarde, Pierre Zima, uno de los teóricos de los estudios sociocríticos, autor de un *Manuel de sociocritique* (1985), abogaría por el estudio no de los temas e ideas de la obra literaria, sino por el estudio de la forma en que los problemas sociales e intereses de grupo son articulados en los planos semántico, sintáctico y narrativo, atendiendo no sólo al texto literario sino también al resto de discursos sociales y culturales con los que éste interactúa. Su preocupación central —cómo el texto literario representa la realidad social— coincide en muchos aspectos con la filosofía dialéctica de autores como Lukács, Goldmann o Adorno, pero, a diferencia de éstos, para Zima el texto literario no puede reducirse a un discurso conceptual, ya que su polisemia no le permite un sentido particular (LINARES ALÉS 1996: 142-144).

Volviendo a Edmond Cros, el teórico francés explicaba en *Literatura, ideología y sociedad* (1986) el discurso literario como práctica social no limitada exclusivamente a los hechos de enunciación lingüística, tratando de indagar en la dinámica de la escritura como conglomerado de procesos sociales contrapuestos, dentro de un entramado histórico concreto, de una formación interdiscursiva. Todo texto se constituiría como un interdiscurso que remitirá, en la mayoría de los casos, a intereses sociales contradictorios, o, dicho en términos bajtinianos, un discurso siempre dejará oír otros discursos, otras voces. Desde estos estudios sociocríticos, cuyo eje de reflexión es

la aplicabilidad, se propone una superación tanto de los planteamientos meramente empiristas como de los estrictamente contenidistas del fenómeno literario. Este modo de estudio, fundamentado en la convicción de que un texto de ficción se conforma a través de complejos juegos de representaciones y es el resultado de una labor de articulación y concatenación de articulaciones, proporciona una conciencia metodológica acerca de la forma en que los textos asumen una reconstrucción de estímulos individuales o colectivos pertinentes a unas condiciones históricas determinadas. Su función instrumental se asienta en el conflicto del acondicionamiento de la palabra con su referente y al mismo tiempo al conflicto del acondicionamiento en el texto de las estructuras sociohistóricas de la época correspondiente. Esta llamada sociocrítica se diferencia de la sociología de la literatura tradicional en que su dominio lo constituye la organización interna de los textos, su modo de funcionamiento, su urdimbre de sentidos, la confluencia en ellos de discursos heterogéneos frecuentemente en tensión. Cros funda toda una compleja teoría del sujeto en cuyo espacio imaginario multidimensional se incorpora una Historia no de los acontecimientos, sino de los conflictos fundamentales de una sociedad considerada en un momento específico del proceso histórico, conflictos que son manifestados en la correspondiente producción discursiva desplazados en el proceso de escritura por diferentes *mediaciones*, otro de los conceptos clave que propone. En sus propias palabras:

la sociocrítica no se interesa por lo que el texto significa sino por lo que transcribe, es decir, por sus modalidades de incorporación de la historia, además no al nivel de los contenidos, sino al nivel de las formas. Ahora bien, para ella, precisamente, esta pluralidad y estas contradicciones son productos del proceso dinámico y dialéctico de la Historia. Porque incorpora la Historia de un modo que le es específico es por lo que el texto se presenta como un aparato translingüístico. Son estos trayectos de sentido complejos, heterogéneos y contradictorios los que nos interesan y que intentaremos acotar e identificar a la vez en su naturaleza y en sus efectos (CROS 2009: 98).

Interesa aquí, por tanto, acotar e identificar los índices de aneja social del discurso tanto en su naturaleza como en sus efectos, de reconstituir el conjunto de esas *mediaciones* que desplazan, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de lo vivido individual y colectivo, operando en el nivel de las formas, o sea, en el nivel

de las estructuras organizadas por el sistema de valores morales y sociales en el que surge la producción literaria. En definitiva, indagar en el origen socioideológico de las formas. Y eso es lo que trataré de hacer en este trabajo. Desvelar el funcionamiento textual de la obra literaria, la estructura profunda de la narrativa de Puig, analizando cómo los discursos sociales implicados, utilizados de una u otra manera, afloran en la faz del texto y son los responsables de la configuración del mismo. Tomando como base los siguientes postulados de Cros, a saber: 1) que el texto surge del conflicto entre dos discursos contradictorios conducentes a problemas esenciales de la sociedad; 2) que los principios centrales de esa colisión se incorporan bajo la forma de opuestos que se constituyen en estructuras y cuyos resultados contradictorios inundan los diferentes niveles del texto (organización de significantes, tiempo, espacio, mitos, etc.); 3) que son las estructuraciones de lo no-consciente y de lo socio-discursivo las que se habilitan bajo la forma de opuestos (ocultación / mostración, por ejemplo) (CROS 2009: 99), intentaré dar cuenta del proceso recodificativo que Manuel Puig (de ahora en adelante MP en las citas) lleva a cabo en su narrativa. Como forma de encarar los aspectos tratados en cada capítulo plantearé inicialmente la problemática concreta para a continuación realizar un análisis del caso aislado de los textos, en un trayecto de doble sentido sociedad-texto-sociedad. Procuraré desentrañar los elementos discursivos tomados de los modelos *mass-mediáticos* cuya deconstrucción es responsable de la productividad de sentido. Trataré de esclarecer las líneas de fuerza y los focos de sentido alrededor de los cuales se organiza la textualidad y sobre los que se asienta su polisemia y su distancia respecto a la realidad referencial, explicando de qué material histórico se vale Puig, en qué niveles del texto se incorpora ese material, por qué proceso y a través de qué *mediaciones* es posible esa incorporación, y por qué su obra narrativa, cómoda en los límites de la literariedad, se erige cada vez más como valiosísimo ejemplo de las ineludibles correlaciones entre literatura y sociedad, de un lado, y de otro como arquetípico modelo de absorción por parte del texto literario de las discordancias entre las conciencias, las formas interdiscursivas y los símbolos colectivos propios de las sociedades modernas.

2. MANUEL PUIG: DIALÉCTICA Y PARATEXTO.

SUMARIO DEL CAPÍTULO

- 2.1. *La mitificación de los mass media.*
- 2.2. *Puig: interdiscursividad y montaje.*
 - 2.2.1. *El discurso publicitario. Necesidad versus Deseabilidad.*
 - 2.2.2. *El discurso jurídico-administrativo. Orden versus Sometimiento.*
 - 2.2.3. *El discurso fotográfico. Memoria versus Inmovilidad.*
 - 2.2.4. *La vaciedad como eje.*
 - 2.2.5. *El desenmascaramiento de la inofensividad de los mass media en Boquitas pintadas.*
- 2.3. *Géneros literarios y productos de masas.*
 - 2.3.1. *La novela negra. Breve panorama histórico y estructura genérica.*
 - 2.3.2. *Culpabilidad versus verosimilitud. La inversión de expectativas en The Buenos Aires affair.*
 - 2.3.3. *Ciencia ficción. Historia, tecnología y sociedad.*
 - 2.3.4. *Los estereotipos sentimentales y el lenguaje del poder.*
 - 2.3.5. *Pubis angelical. Los géneros como articuladores semióticos.*

2. MANUEL PUIG: DIALÉCTICA Y PARATEXTO.

2.1. *La mitificación de los mass media.*

Remontándonos a su etimología griega, el término *mythos* se refiere a la palabra en su acepción fabulosa en contraposición al *logos*, aludiendo el *mythos* al conocimiento de una realidad que rebasa los límites de la experiencia y de la razón. Abordar la definición del mito ha requerido de múltiples perspectivas, algunas complementarias y otras antagónicas. El término es polivalente, de forma incesante viene redefiniéndose y analizándose, y es usado hoy en acepciones muy diversas, también en el léxico de uso cotidiano. Podemos referirnos a él, según el prisma teórico adoptado, como una tentativa de explicación del universo o un relato explicativo, si nos atenemos a perspectivas racionalistas, esto es, a un elemental modo de conocer de los seres humanos en determinadas sociedades. Desde una concepción puramente positivista de la historia atenderemos al mito como un conjunto de hechos anteriores a la historia, como el relato de acontecimientos que tuvieron lugar en el tiempo fabuloso de los orígenes, como la narración de una creación, de todos aquellos sucesos primordiales por los que el ser humano ha llegado a ser lo que es hoy. Otras definiciones sitúan el mito en un contexto religioso, colocándolo en presencia de una trascendencia y en posición inseparable del rito. Desde un punto de vista sociológico el mito sería una representación colectiva de los orígenes sociales no reducida a un simple relato, sino producto de un pensamiento colectivo y a la vez objeto de creencia colectiva, por lo que su valor estaría cifrado en la fuerza de cohesión que insufla a los miembros de una determinada colectividad. Tanto Claude Lévi-Strauss como Mircea Eliade dedicaron extensos estudios al mito. A pesar de sus diametrales diferencias en la aproximación al fenómeno —el primero desde el estructuralismo y el segundo desde el historicismo y la etnología religiosa—, ambos coinciden en que con el paso de los mitos etnorreligiosos (de carácter anónimo y colectivo) a los mitos literarios, se produce una paulatina desacralización, una degeneración del relato mítico y de su férrea organización estructural. Lévi-Strauss considera el mito dentro de un sistema simbólico, pero su procedimiento no se interesa por el relato, sino por la descomposición del mismo y por

la búsqueda de las relaciones invariables que constituyen su estructura. En su análisis estructural, aplicado en los cuatro volúmenes de sus *Mitológicas*, sostiene que el mito es parte integrante del lenguaje, y que su valor intrínseco proviene de la formación en su seno de estructuras permanentes referidas simultáneamente al pasado, al presente y al futuro. Afirma que el mito es un metalenguaje poseedor de un significado distinto del lenguaje que lo constituye, y para la realización de su análisis lo descompone en unidades constitutivas que él denomina «mitemas». Estos «mitemas» son numerados y clasificados con la intención de establecer paquetes de relaciones, una vez evidenciados los cuales puede procederse a una doble lectura: la lectura según un eje horizontal (cadena sintagmática) y la lectura según un eje vertical (conjunto paradigmático). El significado nace de las relaciones de correlación y de oposición, de las relaciones entre los términos y no de los términos en sí mismos. Cada mito ha de ser definido según el conjunto de sus versiones, lo que permite obtener grupos de permutaciones e individualizar la ley de transformaciones de los mismos. Lo que Lévi-Strauss busca es demostrar una lógica de la cualidad sensible, describir sus procedimientos y poner de manifiesto sus leyes. Trata, más que de explicar cómo los seres humanos imaginaron los mitos, de demostrar cómo éstos se reflejan en los mismos, aun sin saberlo.

Por su parte, la psicología se ha aproximado tradicionalmente al mito atendiendo a las causas que hacen hablar a éste antes que a lo que dice. Lo que interesa a la psicología en cuanto al mito es el retorno que provoca hacia la infancia del individuo y de la humanidad. La profundidad del alma humana es un simbólico pozo en el que el mito encuentra un espacio a medida. La mitología se erige para el psicoanálisis como expresión de la facultad que el ser humano tiene para sumergirse en sí mismo y en sus orígenes. El estudio del mito, según Julien Ries (2011), constituiría para el psicoanalista un recorrido que se remontaría a los orígenes del alma y del ser humano, y cuyos grandes temas no serían otros que los elementos constitutivos de la psique. C. G. Jung (2004) contemplaba los mitos como expresiones del acontecer anímico inconsciente, descifrándolos para el hombre moderno como búsqueda de sentido para la vida. Los interpretaba, según es conocido, como imágenes arquetípicas esenciales con un significado específico que ha conservado toda su validez hasta el día de hoy. Para él los arquetipos suponían una virtualidad formadora. A la noción del inconsciente personal de Freud sumó la noción del inconsciente colectivo. Examinó creaciones e imágenes paralelas a la mitología antigua en pacientes totalmente ajenos a ésta y concluyó que en

el ser humano existen elementos «mitógenos» que fueron los que generaron los mitos de modo inconsciente. Estos elementos, encontrados tanto en los mitos como en los sueños, se sitúan según Jung entre la psicología y la psicopatología, donde constituyen series de imágenes delirantes. Para él la mitología se comprende con el simbolismo. El mito comprende un carácter simbólico inconsciente. El inconsciente colectivo es un estrato profundo del alma común a todos los individuos, y los arquetipos constituyen su contenido. Mediante el mito estos contenidos arquetípicos afloran en la conciencia. En definitiva los mitos serían, desde la perspectiva junguiana, la expresión simbólica del drama surgido en el inconsciente del alma, definidos por una esencia universal y una sustancia primordial y común, toda vez admitida la existencia de un estrato básico psíquico-colectivo. Posteriormente desde la psicología se ha emprendido una nueva explicación de la mitología, proponiendo una hermenéutica psicoanalítica que trata de descubrir en el mito un doble simbolismo: uno de carácter metafísico y otro de carácter ético.

Numerosísima es la bibliografía al respecto, y no cabe duda que las relaciones entre mito y literatura han configurado, pese a controversias metodológicas y acusaciones de obsolescencia, un sector estratégico de la investigación literaria. Trousson definía esta relación como «una fértil recodificación de los materiales desacralizados y preconfigurados en una especie de relevo entre códigos cognitivos y expresivos diferentes» (GNISCI 2002:146). Desaparecido el sustrato religioso que lo originó, el mito simbólico se transforma en un tema del que se apodera la literatura y deja de existir como categoría significativa. Pertinentes son asimismo las definiciones de Pierre Brunel, quien considera el mito «una masa de significados virtuales, una fuente de variantes y de prolongaciones narrativas» (GNISCI 2002: 147), y la propuesta por André Dabexies, para quien la categoría de mito literario no es aplicable en exclusiva a la supervivencia literaria del mito etnorreligioso, y la extiende hasta incluir toda «ilustración simbólica y fascinante de una situación humana ejemplar para una determinada colectividad» (GNISCI 2002: 149). Pero no ha lugar aquí para detenerme en el análisis de estas sin duda fructíferas relaciones. Centrándome en la sociedad moderna desarrollada, y en concreto en la situación histórica en la que el mito y los *mass media* confluyen como desalojadores, reordenadores y resemantizadores de las diferentes representaciones de lo vivido individual y colectivo, no puedo dejar de citar las críticas del mito social formuladas por Jacques Ellul (1975), que pueden servir como

rótulo de la problemática que analizaré a continuación, y según las cuales el mito constituye para el ser humano un modo de integrarse en la sociedad y una explicación de su permanencia en el seno de la misma. Considera Ellul que los mitos modernos son imágenes globales motrices que actúan como fundamentos motores y psicológicos de nuestra sociedad. Analiza una serie de mitos modernos como el de la ciencia, el de la felicidad, el del progreso, mitos que no duda en calificar de escatológicos al considerarlos inductores al error, a una resignación análoga a la del ser humano primitivo que prefería al hechicero antes que al médico y al ingeniero. Análogas opiniones refleja Leszecz Kolakowski en determinados textos de diferentes obras. Para el filósofo polaco el mito es una dimensión constitutiva del ser humano que origina la tragedia de la cultura. La civilización actual pugna entre la legítima necesidad de mitos y la autodefensa ante la amenaza de los mismos. El mito no necesita fundamentos, sólo requiere motivos, y se convierte en mentira cuando expone conclusiones pertenecientes al registro de los sucesos experimentados:

El mito sólo puede ser aceptado si se convierte, para la mirada del individuo, en una suerte de imposición a la que está sometida igualmente toda la sociedad en que aquél participa. Por consiguiente, el mito configurador de valores implica una renuncia a la libertad en la medida en que impone un modelo acabado, y una renuncia a la absoluta inicialidad del ser humano en la medida en que lo inserta en una situación no histórica (KOLAKOWSKI 2006: 33).

Aunque el mito pueda echar raíces en la necesidad de solidaridad, en la experiencia de la comunidad o el deseo de fraternidad, tanto en la aceptación como en el rechazo siempre se emplazará en el ámbito de lo no sabido, donde no es posible discernir entre verdad y falsedad. El mito puede ocultar la cobardía de la huída ante el temor, surgir bajo la presión de la angustia, o albergar la esperanza de humanidad cumplida, impulsado por la difusión del amor. Pero en cualquiera de los dos casos, explica Kolakowski, el «proyecto mítico» no es más que «el intento de enfrentar o de superar la experiencia de la propia heterogeneidad frente al mundo» (KOLAKOWSKI 2006: 91), con lo que la mitología sólo resultará socialmente fructuosa mientras se la someta a una constante sospecha, a una permanente labor de vigilancia que le impida transformarse en estupefaciente. En una sociedad de masas industrializada podemos

observar un fenómeno de mitificación similar al de las sociedades primitivas. Por mitificación, siguiendo a Umberto Eco (2004), consideraré el proceso de simbolización inconsciente, la progresiva identificación de un objeto con unas determinadas finalidades, es decir, la proyección sobre una imagen de inclinaciones, anhelos y miedos, en el mismo sentido en que el cristianismo se ocupó de mitificar ciertas imágenes arquetípicas mediante la captación de su valor icónico hasta llegar éstas a formar parte de la sensibilidad popular, asociándose a determinadas situaciones psicológicas, morales o taumatúrgicas. Tal identificación, basada en la cultura clásica en símbolos objetivos, pasó a basarse en el arte moderno en símbolos subjetivos, símbolos que, en lugar de valerse de un modo de sentir y de ver y emplear imágenes ya dadas en contextos psicosociológicos preexistentes, intentan instaurar por sí mismos nuevos sentimientos y formas de visión. Una identificación que, privada y subjetiva en su origen, busca establecer una unidad entre imagen y aspiración, de modo análogo al que muchas de las tribus estudiadas por Lévi-Strauss operaban en sus intentos por comprender el universo.

Si por una parte, tomando en consideración las definiciones que he recogido, el carácter ontológico del mito reside en su capacidad de integrar una visión del mundo y de la vida humana con otros modelos de carácter normativo y ético dirigidos a regular el comportamiento individual y social; y si por otra los sueños son, según las tesis freudianas, la expresión más directa y fiel de los deseos inconscientes y reprimidos del individuo, no habría mayor objeción en considerar que los sueños colectivos o mitos expresan con idéntica fidelidad la vida inconsciente de las diversas sociedades humanas. Los sueños cumplen una serie de funciones cohesionadoras, respaldan anomalías, apaciguan ansiedades y dan respuestas a los diversos interrogantes planteados dentro del contexto social en el que se han originado. La cultura de masas, como producto de una dialéctica producción / consumo inserta en una dialéctica global que corresponde a la sociedad en su totalidad, actúa como promedio entre las corrientes y las contracorrientes. Desintegra e integra simultáneamente temas y contenidos de la cultura literaria y de la cultura folclórica, mezcla lo real y lo imaginario en el contexto del ocio. Su atractivo psicológico viene dado esencialmente porque se presta a la proyección y a la identificación. Su público consumidor encuentra en ella imágenes que le permiten ya sea reconocerse en el espectáculo y los personajes y vivir imaginariamente como si perteneciera a ese espectáculo, ya sea encontrar en esas escenas y personajes el medio

de realizar, a través de una transferencia, los deseos inconscientes reprimidos. La cultura de masas ha llevado a cabo una reinención del mito en sus *mass media*. Dada su adaptación a la necesidad de la identificación / proyección, la cultura de masas posee unos mitos directores que pueden acabar por convertirse, en el sentido antropológico de la palabra, en modelos culturales. Nos encontramos con un repertorio mitológico establecido desde arriba, forjado por la industria, que al depender de los gustos y demandas del público general crea una falsa ilusión de condominio popular con la que alcanza cotas de persuasión equiparables a las de los relatos míticos de la cultura clásica. Baste aludir a los hábitos, las prácticas, la moda, los juguetes o en general todo el *merchandising* dimanado de celebridades que prestan su nombre o su apoyo a determinados objetos de consumo; objetos, costumbres y experiencias que de ser símbolo de alguna cualidad pasan directamente a identificarse con esa misma cualidad, convirtiéndose el propio objeto —material o no— en la imagen mítica que sintetiza los sueños y las pretensiones.

La noción de cultura de masas permite aislar y describir un conjunto de temas, modelos y mitos transmitidos por los *mass media*. Cualquier actividad y producto de la sociedad capitalista participa de la lógica de la mercancía. Para legitimar la mercantilización de la comunicación, la relación social dominante trata de hacer de ella una actividad natural, que pueda desempeñarse sin que sus receptores puedan sospechar su carácter de instrumento de dominación. Para ello la comunicación es sometida a lo que Armand Mattelart denominaba un proceso de «fetichización» (MATTELARD 1976: 27-31), proceso mediante el cual los seres humanos son metamorfoseados en cosas, en meros factores de producción, al tiempo que las cosas son metamorfoseadas en entes vivos. El modo de producción capitalista, para dotarse a sí mismo de sentido y cohesionar su sistema, precisa de un cuerpo de fetiches, entendidos estos como objetos colocados aparte, abstraídos de las condiciones reales que rigieron o rigen su producción. La sensibilidad de las masas es fraguada y conducida por la acción de una sociedad industrial cuyos fundamentos son la producción y el consumo acelerados. De igual forma, en las últimas décadas, la categoría medios de comunicación de masas se ha erigido en un fetiche, en una suerte de nuevo mito. En tanto que el medio es contemplado como una entidad dotada de autonomía que trasciende la sociedad en la que se ve inscrito, en una especie de actualización de las fuerzas naturales, podemos hablar de una mitología específica de los medios de comunicación de masas. El medio

de comunicación es mito en la medida en que permite presentar modelos elevados al rango de causalidad de fenómenos y procesos sociales, ocultando tanto la identidad de los manipuladores —los «persuasores ocultos» citados por Eco— como la funcionalidad de las ideas que expanden. El medio trata de borrar todo esquema de estratificación social ofreciendo a los receptores la imagen de una sociedad sin cúspide jerárquica, sometida a un determinismo indiferenciador. Del medio de comunicación masivo se han desprendido conceptos como sociedad de consumo u opinión pública, conceptos-comodín que apuntan a disolver el fantasma de la dominación social. El aumento del nivel de consumo, utilizado como expresión de la consecución del estado de bienestar, permite disipar la sombra del aparato de dominación entre el frenesí y la euforia del mundo de la modernidad, del progreso, de la publicidad. La opinión pública, por otro lado, se transforma en una fuerza imaginaria que sirve de apoyo a los intereses de una determinada clase y permite traspasar una opinión privada como si en realidad fuera de carácter público. A esta fuerza le serán alternativamente adjudicados rasgos positivos y negativos, integrando los conflictos y diferencias de una sociedad dada y conformando una falsa unanimidad, una ficticia reconciliación entre antagonistas. Al conflicto de la sociedad de clases le es superpuesta una amalgama de conciencias distraídas. La ideología dominante confiere cierta unidad al sistema al penetrar por igual en las esferas de la actividad individual y de la actividad colectiva. A través, entre otras herramientas, de los *mass media*, permite al individuo insertarse en las prácticas del sistema y participar así en la reproducción del aparato de dominio, sin saber que se trata de su propia explotación. Para este individuo, la ideología es una experiencia vivida sin el conocimiento de las fuerzas motrices que la ponen en movimiento, puesto que estas fuerzas son convenientemente silenciadas. Se trata de hacer perder de vista el orden social existente de tal manera que pueda percibirlo como un orden natural. Mediante un imaginario colectivo, el individuo goza la ilusión de que la sociedad en la que vive funciona armónicamente, y las relaciones sociales que determinan su vida escapan de la lucha de clases. Los evidentes conflictos y antagonismos que percibe los explicará a través de una ley natural, no como resultado del modo particular de producción en el que surgen. El mito, en los *mass media*, cumple la función de bloquear a las fuerzas capaces de desenmascarar o contrariar a la clase dominante y su sistema. Como diría Barthes, el mito vacía de lo real los fenómenos sociales, purifica al sistema. El mito domestica la realidad en provecho de una pseudorrealidad impuesta por el sistema. De este proceso se vale la publicidad, fenómeno y medio de masas en cuya matriz tiene

lugar la mayor refundición de motivos de la cultura clásica. La publicidad no es más que afirmación. Refleja casi siempre la cara aduladora del universo de los bienes sin apartarse jamás de una uniforme y constante seguridad. Los objetos son mostrados como puros, sin ningún tipo de defectos ni tachas, en una eufórica galería de la que se hallan proscritos lo mediocre y lo incierto. Nunca el público sufre el asalto de estímulos contrarios. Sea cual sea el nombre de la marca que lo recubra —la función publicitaria primordial es la imposición de un nombre, es decir, la producción institucional de diferencias en las impresiones de identidad—, el objeto publicitario, planteado siempre como una feliz respuesta o un agradable espejo, exhibe invariablemente su pretensión de encarnar la norma. La publicidad nunca pretende oponer lo verdadero a lo falso. Se limita a oponer lo deseable a lo indeseable, tan sólo busca afirmar precedencias psicológicas y prefiguraciones, acrecentar la deseabilidad de los productos (PÉNINOU 1976: 95-106). La tiranía de la publicidad, de innegable carácter seductor y persuasivo, crea en gran medida el imaginario social, disfrazada de una pedagogía paternalista, eludiendo siempre la adversidad y la penalidad para, volviendo a Eco,

Ofrecer al hombre heterodirigido los resultados de unos proyectos ya realizados, aptos para responder a sus deseos, deseos que, por otra parte, le han sido inducidos de forma tal que puede reconocer, en aquello que se le ofrece, aquello que ya había proyectado (ECO 2004: 283)

Los medios de masas realizan una refundición de valores, una creación de nuevos símbolos, una mitificación. Asumen una función resocializadora, cuasi religiosa. Los más influyentes mitos del siglo XX no los han producido el arte ni la estela de las religiones ancestrales, sino que han renacido en la televisión, el cine y la publicidad. La mitología de la cultura de masas hace que sus personajes estén situados en las fronteras de la realidad y la imaginación. Tanto estrellas de cine como campeones deportivos, príncipes, princesas, *play-boys*, etc., son personajes accesibles y a la vez imitables. Por otro lado, para satisfacer la necesidad de proyección, la cultura de masas produce otro tipo de personaje que no es creado para ser imitado, sino para «poder realizar por procuración las pulsiones reprimidas» (CAZENEUVE 1978: 146). Hablo de los malvados, los villanos, los aventureros, los gánsteres. En torno a estas figuras la cultura de masas revela una serie de aspectos indisociables de los valores tradicionalmente más

viriles: violencia, peligro, valentía... Otros de los temas fundamentales y recurrentes de la cultura de masas son el erotismo en sus diferentes gradaciones, ligado indisolublemente a la publicidad y al consumo; la felicidad —tanto en la esfera de la intimidad como en su aspecto más material, el llamado confort—; los valores tradicionalmente femeninos —tendientes siempre a la identificación, al contrario que los masculinos, que tienden a la proyección y se hallan menos sujetos a su realización— o la juventud, propuesta no como un tránsito hacia la madurez, como una edad de la vida, sino como si de un logro se tratara. Sobre algunos de estos temas elevados a mitos se han apoyado los rasgos definitorios de una producción artística que, entre tanto, ha perdido gran parte de su legitimidad social, de su «aura sacra», hablando en términos benjaminianos. Pero de ningún modo sería adecuado centrarse únicamente en las pérdidas. Si atendemos al hecho literario, para muchos autores la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo —entendido como proceso descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales— puede considerarse muerta. Este realismo burgués decimonónico, aún actualmente en gran forma, tropieza en ocasiones con piedras y rejas con las que no es capaz de lidiar. Y resulta del todo lógica su insuficiencia a la hora de plantear preguntas y sugerir respuestas ante problemas y prácticas sociales anteriormente inexistentes. Carlos Fuentes parece tener claro que el realismo burgués ha muerto secuestrado por los espectáculos de masas, la psicología y la sociología, lo cual no implica en absoluto que la realidad novelesca también se haya consumido, en tanto que tal desaparición

Sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa. Esta realidad no se expresa en la introspección síquica o en la ilustración de las relaciones de clase (...) Se expresa, más bien, en la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo-socialismo sino una suma de hechos —fríos, maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente libertarios, nuevamente enajenantes— que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales (FUENTES 2001: 126).

Puig, que ha sido ampliamente reconocido como crítico de la alienación contemporánea, recurre constantemente a estos códigos televisivos, cinematográficos y publicitarios, férreamente sistematizados, y produce un estilo como discurso seriado

más que como enunciación individualizada. La función que cumplen estas expresiones no originales no es sino la puesta en escena del encubrimiento al que la nueva mitología *mass-mediática* somete a la realidad. Examinando estos textos míticos comprobamos la enorme distancia que surge entre modelos y realidad. Más adelante analizaré con mayor rigurosidad las fecundas relaciones entre la narrativa de Puig y el séptimo arte, pero de momento se hace necesario señalar que el cine no es tan sólo un tema recurrente en su escritura. En *El beso de la mujer araña*, obra a la que dedicaré casi por completo el capítulo tercero, tiene lugar la fabricación de unos mitos propios a partir de la lectura de un universo mitológico ya dado. El material cinematográfico del que se sirve esta confección se encuentra ya marcado por los prejuicios y clichés propagandísticos que rigieron su producción. Pero a la manera del *bricoleur* —con quien Lévi-Strauss compara al constructor de mitos al no operar éste con materias primas sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos—, la selección e interpretación de textos fílmicos de alto contenido mítico revierte, del mismo modo que el *bricoleur*, su intención original, pudiendo valorarse los medios utilizados únicamente por su instrumentalidad. Pues las narraciones fílmicas que jalonan toda la novela no interesan por su valor referencial, ni por su anecdótica credibilidad, sino que en el arreglo de ese material mítico, entre la exactitud de la imagen y la abstracción del concepto, reside la búsqueda de la propia conciencia, en el espacio abierto entre el discurso propio y las premisas míticas del discurso cinematográfico.

Ya en sus dos primeras novelas, aun sin llegar a constituir la sustancia misma de la escritura, la ficción cinematográfica repercute como la presencia casi real de la misma irrealidad. El acto de ver una película contiene en sí una imbricación de las funciones de lo imaginario, de lo real y de lo simbólico. Para entender una película de ficción hay que tomarse por el personaje (gestión imaginaria) para beneficiarse de los esquemas de inteligibilidad existentes en el espectador, y a la vez no tomarse (regreso a lo real) a fin de poder establecerse la ficción como tal (como algo simbólico). Lo imaginario del cine presupone lo simbólico, basado a su vez en el reflejo y la carencia. La ausencia del objeto y los códigos de esta ausencia son realmente producidos por la *fisis* de un instrumental: el cine es un cuerpo, un fetiche susceptible de ser amado (METZ 1979: 56-57). Lo que ocurre con los personajes de *La traición de Rita Hayworth*, y en menor medida con los de *Boquitas Pintadas*, es que confunden ese amor al cine con el amor a las estrellas. La interpretación cinematográfica es, ante todo, una representación de la

insinuación. Donde un escenario teatral requiere un gesto, la cámara precisa un leve movimiento, lo cual, sin duda, contribuyó a crear un cuerpo de actores famosos que se representaban a sí mismos, desarrollando una personalidad relativamente fija en las retinas de su público que, una vez establecida, era alimentada por sucesivos films. Los realizadores, captado el concepto más o menos fijo que el público tenía de determinados actores-personajes (o bien conscientemente creado) podían formarlos y utilizarlos como elementos del proceso de comunicación, llegando a crearse numerosas películas como mero marco para la exhibición y aprovechamiento de la estrella en cuestión. Actualmente sigue dándose, qué duda cabe, el mismo fenómeno, si bien este tipo de actor personalista, en su carrera hacia el reconocimiento y el prestigio artísticos, ha ido dejando paso al actor camaleónico, capaz de interpretar los más diversos registros. El *star system* constituía en los años cuarenta, época en que se desarrollan las tramas de estas dos novelas, una parte fundamental del lenguaje cinematográfico. La sigue constituyendo hoy día, si bien en las últimas décadas los efectos visuales han reemplazado relativamente a la estrella tal y como funcionaba en el cine de la primera mitad del siglo XX, creada a través de las propias películas y de la máquina publicitaria. Noël Burch llega a afirmar que el simbolismo profundo del *star system* «prolonga sutilmente la ideología frankensteiniana de la conjuración de la muerte: el cine-personaje muere —aunque sea porque la película se acaba—, pero la estrella renacerá en la siguiente película» (1999: 270). *La traición de Rita Hayworth*, reelaboración de un guión fallido, basada en gran medida en la ironización de los modos de vida hollywoodienses, contiene en sí los gérmenes de esa escritura cinematográfica que caracterizará posteriormente gran parte de su obra, aunque todavía su técnica narrativa, más que en una escritura en imágenes, se basa en el aherrojamiento entre el modo de vida de las estrellas de Hollywood —que podemos calificar de mítico, superpuesto a los personajes que interpretan—, y también en el estilo de vida de la Argentina rural de los años cuarenta, en la conformación de una pseudorrealidad sustentada en los sueños de las películas, de una dimensión de la vida caricaturizada, artificial, que desplaza y oculta la vida real, convirtiéndose en la única verdad.

Atendiendo únicamente al plano narratológico, el cine se convierte para los personajes de *La traición de Rita Hayworth* (en adelante LTDRH), al mismo tiempo, en una herramienta de interacción social y en un medio de anulación de los problemas que la sociabilidad puede presentar a las distintas individualidades en liza, problemas

encarnados en cada uno de esos personajes. El recurso a la conversación sobre películas vistas supone una distensión, un lugar común en el que relajar las posibles diferencias surgidas en el acercamiento entre dos personas. Todos los personajes de Vallejos viven la cinematografía como una característica social que ha sido interiorizada. El mundo representado por Hollywood ha penetrado en sus vidas tan intensamente que los filmes que casi todos los miembros del pueblo han visto han pasado a integrar el grueso del imaginario colectivo. Hablar de cine es tomar contacto con el prójimo, tender una mano, limar asperezas antes del encuentro con el otro. El cine ha calado en la comunidad hasta el punto de formar parte de cada uno de sus miembros, de cada sujeto social, que mediante su conocimiento del mismo, y en mayor medida mediante la imitación de los patrones de conducta representados en él, intenta reconocerse en esa colectividad, conocer al otro y a la vez conocerse a sí mismo, con el cine como eje integrador de modos de vida:

De vuelta, dándome la espalda no la dejó tranquila a la chica nueva, claro, ella es hija de extranjeros, de rusos nobles, y la madre cantante de ópera, Casals tuvo suerte de tenerla en el banco de adelante, porque Laurita o Graciela no le hubieran dado charla. A la rusa le empezó con que si había visto *Por quién doblan las campanas* (...) Casals no la dejaba en paz a la chica nueva: “por favor quedate, el director me va a decir que sí si le pido permiso para que te quedes a comer con los pupilos. Así te quedás y después de comer estamos en el parque y te termino de contar *Por quién doblan las campanas*”. (MP 1971: 253-254).

Esta recurrencia al cine como privilegiado tema conversacional contribuye a la creación un espacio afectivo y expresivo falsificado, desconectado de la realidad, a la que relega y silencia anteponiendo el mundo ficcional de las películas a la evidencia de los sórdidos acontecimientos que tienen lugar en Coronel Vallejos, los cuales son enmascarados, arrinconados a determinados recovecos de la narración a los que el lector ha de estar atento si pretende ver cumplida la ilusión de un argumento cerrado o simplemente una trama al uso,

Más de veinte cuerdas de ida y a la vuelta un buen ramo de retamas se trajo el Toto y otro yo, 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 vi, postrada dos meses, y casi todas las tardes visitas a contar pavadas. **Pavadas de los partos de ésta y de aquélla, total a nadie le importa nada. Sí, ésa es la verdad, a nadie le importó nada, y todos se olvidaron y como si no hubiese pasado nada.** Y a la ida hoy, de un aventurero que se finge enamorado de una chica ingenua, maestra, para salir de la pobreza de Méjico y entrar en California a darse la gran vida, entrar por *La puerta de oro*. Y a la vuelta de los disfraces checos y el fuego del mantel y los muñecos mágicos judíos y los alquimistas locos le conté yo. Con los ojos abiertos, abiertos, “más y más” que le contara (MP 1971: 147),

ejemplo de cuya ocultación son los sucesos mencionados en las líneas que he marcado en negrita, incidentes realmente acaecidos en el contexto diégetico de la novela que escapan casi imperceptiblemente de la continua repetición de diálogos escuchados en los filmes, comentarios sobre los mismos o descripciones de las estrellas que aparecen en ellos. Observamos el mismo recurso en la Decimotercera Entrega de *Boquitas pintadas*, donde la conversación, crucial para el entendimiento de los motivos que mueven a actuar como lo hacen a los personajes de Nené y Mabel, es vehiculada mediante la retransmisión de una popular radionovela, sobre la base de una provocación inmediata de la realidad y una imposición de simultaneidad, en fidedigna transcripción de la experiencia característica del discurso radiofónico y televisivo, entrecortado y disyuntivo, favorable a una plácida indiferencia, a un debilitamiento del proceso diegético:

Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través del velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No cabía duda: si ésta creía imposible amar a más de un hombre era porque el marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado (...)

—«LR7 de Buenos Aires, su emisora amiga... presenta... El Radioteatro de la Tarde...»

—Mientras sirvo el té... que los chicos tienen hambre.

—Sí, pero tenés que escuchar, dejame que la pongo más fuerte.

Una melodía ejecutada en violín desgranó sus primeras notas. En seguida el volumen de la música decreció y dio paso a una modulada voz de narrador: «Aquella fría madrugada

de invierno Pierre divisó desde su escondite en lo alto del granero el fuego cruzado de los primeros disparos (...)

»—Pierre, soy yo, no temas...

»—Marie, tan temprano.

»—Pierre, no temas...

»—Mi único temor es el de estar soñando, despertar y no verte más... allí... recortada en el marco de esa puerta, detrás de ti el aire rosado del alba...»

La retransmisión solapa por completo el diálogo entre ambas protagonistas, magnetizando la atención y convirtiéndose en el principal pilar sonoro, relevando la comunicación física directa a un segundo plano trivializado, fomentando un efecto de descompromiso, superponiéndose a los problemas reales que ambas mujeres necesitan tratar gracias a la falsa sugestión de lo dramático y a un engañoso estímulo participativo que crea, en menoscabo de la sociabilidad efectiva, la ilusión de una relación de cordialidad tanto con los personajes de la radionovela como con el narrador y los actores que lo interpretan, en un claro ejercicio de identificación mítica, de ese vaciamiento de lo real del que ya he mencionado que hablaba Barthes (2012):

—Mabel, no me digas que hay algo más hermoso que estar enamorada.

—¡Chst!

—«Pierre...¿tienes frío? La campiña está cubierta de un rocío glacial, pero podemos hablar con calma, él ha ido al pueblo.

»—¿Por qué tan temprano? ¿Acaso no va siempre a mediodía?

»—Es que teme no poder ir más tarde, si la batalla se extiende. Por eso he venido a cambiarte la venda ahora (...)

—¿Te gusta, Nené?

—Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja del todo bien. —Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordaba que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas.

—Pero si es buenísima, a mí me gusta —replicó Mabel recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio (MP 1972: 196-199).

Pasajes como éste jalonan un gran número de páginas en ambas obras, sin variación ni miramiento. Las continuas alusiones o incluso relatos completos de películas se suceden impasiblemente en boca de sus personajes, creando un efecto de repetición que termina por resultar robótico, casi grosero para el lector que no se acerque al texto con una mirada intencionada:

y la Ginger Rogers da una vuelta entera y por una casa grande con piso de mosaico de dibujos grandes, que todos los muebles hubo que sacarlos para que la Ginger bailara sin chocar con nada, sabe zapatear sin rayar el piso. Antes todas las cintas con ella eran cómicas, el sábado vimos la más linda de la Ginger Rogers porque es de bailes y termina mal, que Fred Astaire se muere en la guerra en el avión estrellado y ella lo está esperando pero no llega. (MP 1971: 41).

Pero los personajes de LTDRH no se limitan a hablar continuamente sobre cine, sino que ellos mismos construyen (creen construir) su identidad en torno a esa referencia. Sus hábitos sociales, su voluntad de estilo, sus apetencias más íntimas se hallan regidas por la semejanza con las estrellas que despuntan en los fotogramas de los filmes que llegan a los cines de provincias de la Argentina de los años cuarenta. La individualidad de todos los personajes que pueblan Coronel Vallejos (trasunto de General Villegas, localidad natal de Puig y microcosmos que vienen a servir de referente sin tapujos y que dejan numerosas huellas textuales de la sociedad rural argentina del momento) se nutre asimismo de la incorporación de elementos ajenos, de la imitación de individualidades ajenas. Los propios personajes se contemplan a sí mismos como cinematográficos, anhelan vivir en el celuloide, piensan en sus problemas cinematográficamente.

Rita Hayworth en *Sangre y arena* canta en castellano y a papá le gustó, que ese día era a beneficio de la Sociedad Española: el gallego Fernández vino a casa a vender entradas y papá se compró para él también. A papá no le va a gustar, ay qué miedo, no le va a gustar, y ¡sí! Muchísimo, que salió contento de haber ido y “ahora voy a venir siempre con ustedes al cine”, que viendo la cinta se había olvidado de todas las cuentas del negocio, y salíamos del cine caminando y papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también, a papá le gusta cuando le hacía “toro, toro”, a Tyrone Power, él arrodillado como un bobo y ella

de ropa transparente que se veía el corpiño, y se acercaba para jugar al toro, pero se reía de él, que al final lo deja. Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero que hace traiciones. (MP 1971: 88).

La representación cinematográfica perfila y delimita a los actantes de la novela, no siendo en absoluto insignificante la elección de las películas que impregnan las subjetividades miméticas de los mismos; filmes todos ellos en los que la artificiosidad brilla especialmente, en un claro rechazo del realismo a favor de *shows* musicales y tórridas pasiones ordenadas sobre los esquemas reiterativos del melodrama. Sirvan como ilustración estas líneas de *Boquitas pintadas* en las que un narrador completamente omnisciente y despersonalizado (más adelante me ocuparé de esta instancia narradora), tras haber detallado minuciosamente los problemas económicos y emocionales que sufre el personaje de María Mabel Sáenz, culmina un párrafo de esta manera:

¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?

En ese momento su mayor deseo era ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un ramo de rosas rojas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso (MP 1972: 137).

Como oposición a la realidad, la noción de fantasía ha servido a menudo para una caracterización del fenómeno cinematográfico en su integridad. El cine como «máquina de sueños» puede significar la promesa utópica o el paraíso artificial en contraste con la vida real, con las relaciones socioeconómicas reales, con los asuntos corrientes de la vida. Christian Metz consideraba que la creencia en la imagen cinematográfica como perfecta analogía de lo real desapareció al poco tiempo del surgimiento del séptimo arte, y que, en palabras de Coleridge, el efecto producido por aquella podría definirse más bien como una «suspensión voluntaria de la incredulidad», una conexión capaz de provocar sentimientos intensos pero definitivamente arraigada en la conciencia del sujeto que se atiene al simple visionado de una película, sugiriendo que el cine se inclina antes por la fantasía que por el sueño (BURCH 1999: 244). El consumo de esta fantasía puede significar un proceso privado, subjetivo, un acontecimiento sin

trascendencia social (algo que ocurre a puerta cerrada, en el interior de la cabeza, en la oscuridad de la sala de cine...), pero también puede significar un acontecimiento colectivo, público, espectacular, de grandes consecuencias sociales. En este caso la fantasía deja de ser un tópico, una oposición a lo real, para convertirse en un proceso del sujeto, una puesta en escena del deseo relacionada con la construcción de su identidad. Hablamos de un sujeto social, cuya subjetividad está configurada, formada y reformada —pero también desarticulada, desorganizada— por los discursos, las prácticas y las representaciones sociales, tal y como explicaba Edmond Cros en *Literatura, ideología y sociedad* (1986). La especificidad de la experiencia cinematográfica, siguiendo con Metz, implica una identificación primaria con la mirada que *ya está ahí*, es decir, con la mirada de la cámara, antes que con la creación de un sentido narrativo. Todas las estrategias e innovaciones de las que se valió el modo institucional de representación espacio-temporal cinematográfica fueron encaminadas a un único punto: el sujeto-espectador. Ausencia / presencia, campo / contracampo y toda una serie de nuevas técnicas representativas convergían en la búsqueda de un efecto directo sobre el posicionamiento del espectador, a quien se trataba de conducir hacia el centro de todo el proceso diegético. Así el sujeto, mediante la identificación primaria con la cámara, era interpelado como individuo incorpóreo, a salvo de cualquier peligro representado en la pantalla, invisible e invulnerable pero no solo, puesto que la proyección era un acto social realizado siempre en compañía de otros sujetos espectadores, produciéndose en la proyección pública diferentes grados de compromiso psicológico, que irían desde la separación crítica, oscilante entre una sutil cautela y una leve participación en receptores más cultivados, hasta un estado de participación-encantamiento cercano a la hipnosis en los receptores considerados parte de la masa. Sin duda el melodrama es la primera solución encontrada por los ideólogos de la burguesía para orientar en su provecho la necesidad de entretenimiento del pueblo llano con el que la industria ha logrado cierta afinidad. El melodrama, destinado a un público de extracción popular, testimonia a través de la danza y del sentimentalismo una estrecha relación con la feria, el circo, el *music-hall*, pero su particularidad, su novedad, es la representación hasta entonces nunca vista de acciones trepidantes y experiencias intensas, en un intento por ganar el espíritu popular mientras se satisface y encauza sus supuesto instinto de violencia. Y en este doble viraje técnico e ideológico hacia la manipulación en pos de una respuesta favorable por parte del sujeto el concepto mítico encaja a la perfección, libre de la necesidad de fundamentos y convertido en configurador de valores, en

imagen global motriz y base motora psicológica de una sociedad concreta, tal y como señalaba Ellul (1975) en su estudio sobre los mitos modernos. Con su carácter simbólico y su estrecha relación con los arquetipos junguianos, el mito encuentra su ideal encarnación en la funcionalidad impositiva del *star-system* hollywoodiense de la primera mitad del siglo XX, aupadas las estrellas del celuloide al rango de divinidades, en las que por una parte son unificadas la imagen y la aspiración y por otra se integran una visión del mundo y un modelo de carácter ético y normativo propicios a los intereses de los responsables de esta nueva práctica discursiva. El melodrama, pues, frente al *western* y el cine negro, constituye la versión más dulce y conservadora del discurso del denominado cine clásico institucional, considerado éste como el modelo hegemónico de producción cinematográfica que, mediante una serie de prácticas narrativas y visuales, encubre las tensiones, las contradicciones o sencillamente la intención de sus operaciones discursivas, tratando de hacer creer que éstas representan la verdad sobre la realidad a la que apunta como referente. El cine clásico institucional encuentra en el *star-system* un foco de aspersión privilegiado para su sistema ideológico. Podemos considerar esta institucionalidad como el principio regulador que en este espacio socio-histórico concreto subyace a los discursos sociales a los que otorga su legitimidad, su autoridad, y como la palanca que hace transformarse los enunciados insertos en el texto, centrándonos en la obra de Puig. Examinando estos procesos de transformación observamos que todas las unidades funcionales y significativas que operan en el texto conducen inequívocamente a ese espacio preexistente *ya-ahí*, constituido en sistema semiótico e ideológico en el que ya se encuentra almacenada gran parte de la memoria del desarrollo socioeconómico de esta sociedad dada. Este principio regulador se infiltra y se implanta en todas las prácticas sociales de la época y subyace continuamente al discurso literario de Puig, organizando la estructura de LTDRH gracias a dominantes semánticas y articulaciones semióticas portadoras de un conjunto de valores *ya dados*, los valores propios de la sociedad norteamericana del momento, patriarcal y dominante, cuya aplicación halla un excepcional herramienta en el cine clásico, con el *star-system* como aparejo para su destilación.

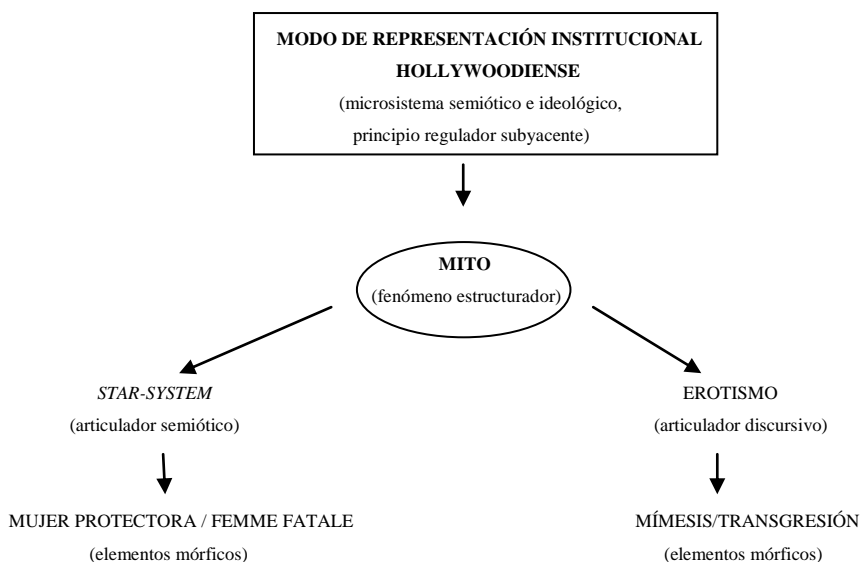
Así pues el cine clásico, el modo de representación institucional hollywoodiense, constituido en microsistema discursivo, en modelo doxológico persistentemente reproducido, es presentado como un patrimonio colectivo cuyos signos

de identificación originales han sido ocultados. Este principio regulador subyacente, este microsistema, toma como mediación para intervenir en las estructuras sociales y textuales el concepto mítico, que en la narrativa de Puig, especialmente en LTDRH, funciona a la vez como articulador semiótico y discursivo, refiriéndose al mismo tiempo al punto de origen de estructuración de la obra y a los elementos que en la misma reproducen ese origen. Ya he señalado que el mito, en los *mass media*, cumple la función de bloquear a las fuerzas capaces de desenmascarar o contrariar a la clase dominante y su sistema —y qué duda cabe de que en el Hollywood clásico se reproducen todas las características y especificidades *mass-mediáticas* referidas en el capítulo primero—. El mito, vaciador de realidad y purificador del sistema, en términos barthesianos, reproduce metonímicamente en LTDRH las relaciones dadas en la práctica ideológica norteamericana de los años treinta y cuarenta. El mito se encuentra en el vértice entre las prácticas sociales o discursivas que se encuentran fuera del texto y las que se encuentran inscritas en él, estructurándose las primeras a través del *star system* (y más concretamente a través de la feminidad estereotipada), localizable en el pretexto, y las segundas en el erotismo, localizable y palpablemente presente en el texto literario mismo. De modo que el *star system* y el tratamiento reservado por éste a las mujeres funcionaría como un articulador semiótico mientras que el erotismo y el desengaño sexual operarían en el texto como articuladores discursivos, basculando ambos fenómenos de estructuración en torno al mito, como elemento portador de la producción de sentido y como índice de las concreciones textuales que lo dinamizan.

Ilustraré este razonamiento remontándome, en primer lugar, a la depresión económica que tuvo lugar tras el final de la II Guerra Mundial. La nefasta situación en que se vio sumida la sociedad consiguió que se desmoronasen algunos de los mitos que habían alimentado el llamado sueño americano. La mujer, ante la marcha de la ingente cantidad hombres que había acudido a engrosar las filas del ejército, había logrado acceder al mercado del trabajo en sustitución de éstos, avivándose considerablemente la noción de mujer social y económicamente independiente. Pero la vuelta a casa de numerosísimos combatientes, acompañada de una decepción general, causó un efecto de reacción por el que, según explica Ramón Carmona (2002: 254-270), el sistema patriarcal dominante se ocupó de liquidar el exceso de sexualidad femenina que se había introducido en la práctica social como resultado de ese conato de independencia, liquidación no exenta de prácticas punitivas que reasentaran ese orden patriarcal

amenazado. Este fenómeno coincidió con la eclosión del cine negro clásico hollywoodiense, que, junto al *western* y el melodrama, como ya he comentado, se erige como modelo hegemónico de producción cinematográfica, tendente a la ocultación de fisuras en el sistema ideológico que produce estos modelos. El melodrama fomentaba el arquetipo de mujer salvífica, protectora, denominada por Carmona la «mujer-nodriz». El hombre enajenado, desequilibrado o equivocado podía encontrar en esta construcción identitaria de lo femenino la absolución, el equilibrio o el camino correcto. Respondía a una tipología basada por completo en la ingenuidad, en la pasividad, en la inacción, en la sumisión. Su única función en el discurso era la comprensión del hombre, la espera de que éste volviera o llegara hasta ella, es decir, servir como senda y receptáculo donde reinaran la seguridad del hogar y la perdurabilidad de los valores tradicionales que el hombre había visto extraviarse de alguna forma. Su sensualidad se hallaba férreamente limitada por las normas del decoro a favor de un clemente sentimiento de ternura, y en muchas ocasiones el arquetipo se correspondía con papeles de madres, hermanas y vírgenes salvadoras, roles que en algún momento de su carrera asumieron todas las actrices pertenecientes al *star-system* de la época, véase a Norma Shearer como inocente y sufrida esposa en *Mujeres* (1939, George Cukor), a Bette Davis como sensible enamoradiza en *El hombre que vino a cenar* (1942, William Keighley) o muy especialmente a Dorothy Lamour en *El recluta enamorado* (1941, David Butler), comedia melodramática en la que una estrella de cine masculina acaba en el frente bélico pese a haber contraído matrimonio con la hija de un coronel para evitar el servicio militar. En cambio el nuevo modelo genérico del cine negro, estrechamente ligado al modo de representación institucional, propone otro tratamiento de lo femenino bien distinto, acorde a estas nuevas prácticas sociales surgidas en estas condiciones históricas concretas. La mujer dejará de adoptar un rol accesorio y de encarnar funciones suplementarias para el funcionamiento ideológico masculino, pasando a establecerse en un lugar central del discurso cinematográfico. Las nuevas prácticas sociales femeninas eran contempladas como una oposición a la figura hegemónica masculina, como un desequilibrio en el sistema ideológico, y el cine negro, ahora ubicándolas en el núcleo del discurso, comienza pues a definir a las mujeres del cine a través de su sexualidad, presentada siempre como apetecible —no obstante hablamos de las fulgurantes divas del *star-system*, sistema que sirve como herramienta de estructuración—. La feminidad comienza a ser contemplada como una amenaza para el patriarcado. Constantemente aflora en el *film noir* como una traba, como un

impedimento del que el protagonista masculino debe librarse para conseguir sus objetivos. Su deseabilidad, su belleza, son propuestas como trampas que el hombre ha de sortear para el restablecimiento de un orden que se halla amenazado, restablecimiento que a menudo comporta (para la masculinidad que ha sido retada), una aleccionadora exhibición y un ejemplarizante aniquilamiento de la función deformante y falsificadora de esta mujer, cristalizada en la práctica social y discursiva con el denominativo de *femme fatale*. Esta mujer fatal, manipuladora y poderosa, queda fijamente definida por su sexualidad. Pero su inteligencia y su poderío se ven inevitablemente abocados a la destrucción, pues la inteligencia y el poder no pueden dejar de ser valores masculinos en este microsistema discursivo, remontándonos así al antiquísimo mito de la mujer condenada por su sexualidad y de la necesidad del hombre de controlar sus transgresiones. Podría resumir este análisis en el siguiente esquema:



Pues bien, ambos modelos femeninos, con todos sus rasgos al descubierto, se reproducen en LTDRH a poco que escarbemos en el texto. Novela sustancialmente estructurada sobre el universo simbólico femenino, desde sus primeras páginas, a través de conversaciones cruzadas de mujeres de clase social y generaciones distintas, en la faz del texto se nos revela un enorme vacío de lo masculino, que sólo es referido en algunas

voces secundarias, sofocadas por la persistencia de los diálogos entre mujeres. LTDRH es una constante reproducción de voces en tensión respecto a la oposición masculino / femenino, voces femeninas estrechamente ligadas a la oralidad y voces masculinas miméticas, ahogadas o resentidas, pero siempre condicionadas por las voces femeninas que otorgan al texto su dinamismo. Si aplicamos una lente de aumento a algunos de los personajes principales encontraremos, por un lado, a Choli, a Delia y a Herminia, tres actantes que en el discurso narrativo reproducen, imitándolas o transgrediéndolas, las marcas ideológicas inherentes al modo de representación hollywoodiense, marcas que, en el plano semiótico, en el pretexto, son estructuradas gracias a la articulación que el *star-system* resuelve en esa oposición entre mujer fatal y mujer salvífica, y que en el texto literario se articulan a través del erotismo, un erotismo que no puede ser considerado meramente una recurrencia temática, puesto que se trata de la transcripción de una contradicción ideológica, de la inscripción de una porción de socialidad en el texto. Este articulador discursivo se despliega a su vez en otra pareja de oposiciones: mimesis / transgresión. El capítulo IV (DIÁLOGO DE CHOLI CON MITA, 1941) permite confirmar la coincidencia entre la enunciación ideológica en el discurso social y el juego de sus correlatos textuales. Reproduzco un extracto de este revelador diálogo monologado en el que Mita, la supuesta interlocutora de Choli, carece de palabra, o su palabra es usurpada, silenciada en un juego especular por el que ésta nos es presentada, a la manera de la *femme fatal*, presa de un exhibicionismo narcisista que la reduce al aislamiento, a la petrificación:

—Con una indumentaria sencilla no te podés pintar demasiado, tipo de mujer que ha estudiado. Cada una con su tipo.

—

—No, pero si vos me dijeras que soy la más vistosa de Vallejos entonces yo te retiraría mi confianza.

—

—Pero menos mal que esta vez por Vallejos estoy de paso.

—

—Les da rabia. Querían que me quedara encerrada en mi casa, toda de luto.

—

—¿De veras? Es que aprendí lo que era la elegancia. Y tengo conversación ¿no es cierto? Aunque no haya estudiado ¿no? Con vos me llevo bien, Mita, porque no sos envidiosa, vos no te pintás más que los labios y te ponés un poco de polvo, pero vos sabés que ni a vos ni a mí las de acá nunca nos quisieron por forasteras.

(...)

—Y así quedo bien, será que soy muy alta, tengo un tipo de norteamericana.

—

—En las giras.

—

—Los anteojos ahumados de armazón blanca y el pelo aclarado color cobre y lacio.

—

—El jefe de Hollywood Cosméticos. Que convenía hablar poco, tener mucha autoridad, presentarse muy bien puesta y no dar mucha importancia al cliente.

—

—«Haga como la inspectora americana que vino el año pasado, no daba confianza a nadie» y claro, no hablaba porque sabía poco castellano. Entonces yo aproveché, ya que tengo tipo de norteamericana, para no darle importancia a nadie.

—

—Con trajes de brin de sport, amplios, con un buen cinturón ajustado para lucir la cintura, y con el cabello bien cepillado hasta que parezca que la melena es de seda, que bailando en una boite tirás la cabeza para atrás y caería ese pelo en cascada provocativo sobre los hombros, y si hubiera una despedida en un aeropuerto el viento lo hace flotar y parecería emocionante. Que hay que saber mantenerlo sedoso, si no te lo lavás nunca te queda pegoteado y si te lo lavás mucho está todo plumoso seco.

—

—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. ¿Sabés una cosa? Todos los peinados de Mecha Ortiz me quedan bien. No hay artista que me guste más, entre las argentinas (MP 1971: 52-72).

Choli es una mujer no cultivada, aunque sí fascinada por el *glamour* que destila el discurso de Hollywood. De origen humilde y clase baja, ha conseguido salir de Vallejos

y fraguarse una identidad que justifique su frivolidad y su egoísmo disfrazándolos de refinamiento e independencia. Ha encontrado un trabajo a su medida en la representación comercial de una conocida marca de cosméticos, y en la imitación de sus estrellas favoritas la posibilidad de construir su propia subjetividad, lejos del control normativo al que la mujer es sometida por regla en el microcosmos de Coronel Vallejos. El proceso de su independencia ha sido fabricado miméticamente, adoptando una expresión y una imagen personal que hasta la muerte de su marido habían sido reguladas por éste. Sus nuevos trucos de maquillaje, sus peinados a la última moda y su ropa lujosa sirven al personaje para, a través de la emulación, acceder voluntariamente al estadio mítico, en el que, gracias a la articulación semiótica del *star-system*, el modo de representación institucional consigue hacer perder de vista el orden social existente, de tal manera que el individuo, Choli en este caso, pueda percibirlo como un orden natural. De la misma forma en que ya he señalado que opera el mito, lo que sucede a Choli es que, mediante un imaginario colectivo, el propuesto por el *star-system* y al que ella se adhiere con contraproducente voluntad de liberación, goza la ilusión de que la sociedad en la que vive funciona armónicamente. Interpreta las contradicciones que percibe en las prácticas sociales en que se ve inmersa como individuo como una ley natural, no como resultado del modo particular de producción en el que surgen. De nuevo el mito cumple su función de bloquear a las fuerzas capaces de desenmascarar o contrariar a la clase dominante y domestica la realidad en provecho de una pseudorrealidad impuesta por el sistema. Choli, en un voluntario ejercicio de alienación por el cual cree deshacerse de las marcas sociales con que ha sido singularizada en Coronel Vallejos, se mimetiza con el modelo proporcionado al que vengo aludiendo. Su independencia, como la de las mujeres fatales del cine negro, se sustenta en el narcisismo. Choli se nos presenta como una mujer que habla sola frente a los espejos de los hoteles, que ha quedado embelesada por el reflejo de su propio brillo, un brillo que concibe como liberación pero que a fin de cuentas no hace sino sumir su propia individualidad en la especularidad del simulacro. Su pretendida autonomía queda, como he explicado, definida por la misma sexualidad que define a la *femme fatale* en relación a los hombres. Su fuerza es expresada en el estilo visual, pero su visibilidad, su ubicación en el centro del encuadre, al igual que en el discurso cinematográfico, pasa de marcar una separación identificativa a desdoblarse su propia identidad en la identidad del espectador (del hombre que mira). Este hombre, al contemplar su sensualidad y su ambición, se ve llamado a retomar el control que considera legítimo, a limitar su

libertad de movimiento objetualizándola, aprisionándola real o simbólicamente, ya sea en la composición del plano o en la asignación de un nuevo rol social. Y de este modo es convertida en estatua, en representación de lo que resulta inapropiado o dañino para la conservación de la ideología dominante desde cuyo surtidor brota en última instancia este conjunto estructurado o campo morfogenético, como lo denomina Cros. Así pues, la mimesis llevada a cabo por Choli se transforma en transgresión en tanto que su pretendida subjetividad liberadora no es adecuada a la norma establecida por la ideología dominante, la cual, valiéndose del concepto mítico como fenómeno estructurador, dispensa a través del *star-system* funciones de identificación en las que el sujeto es invitado a participar de la misma representación colectiva que lo aliena, tal y como postula Cros. Pero Choli sólo cree transgredir el orden patriarcal convirtiéndose en reflejo de un modelo propuesto por este mismo, en un engañoso juego de espejos cuyo brillo, lejos de liberarla, la introduce en el seno de ese mismo agente alienante. Ella cree ejercer un poder o un derecho sobre la colectividad, pero la ideología inscrita en las prácticas sociales la reproduce como sujeto integrado en el conjunto estructurado que el sistema propugna. Su mimetización la hace gozar de la ilusión de una libertad cuya consecución constituye un elemento perturbador para el sistema, por lo que ésta ha de ser limitada para restablecer el orden, volviendo al punto de origen.

Atendiendo al personaje de Delia no encontramos en el texto esta tensión dialéctica entre la norma y la transgresión por la sencilla razón de que su procurada mimesis (pasa apuros económicos porque emplea su dinero en adquirir los mismos cosméticos de lujo que Choli, con lo que se convierte en espejo de ésta manteniendo la cadena del simulacro), no supone una amenaza para el sistema. Y Delia no origina turbación ninguna en el orden patriarcal porque, a pesar de su voluntad de movimiento, de su pretensión por la emulación de las estrellas, aunque sea pasada por el cedazo de Choli, que es su modelo más inmediato,

el peinado alto hace muy mayor y yo quería hacérmelo, a la Choli le quedaba bien, toda la tarde con los rulos atados perderme el paseo del sábado por el casamiento de esa suertuda (MP 1971: 125),

no es una mujer realmente ambiciosa, ni su sexualidad tan poderosa que pueda llegar a nublar las perspectivas de dominación de los personajes masculinos (si bien prácticamente ausentes de la narración). Seducida y abandonada, Delia busca la mimesis con Choli, que a su vez la busca con sus actrices favoritas. Quiere reproducir el mismo modelo para obtener las marcas de una supuesta colectividad de la que realmente no se siente parte, pues su naturaleza intrínseca se nos revela harto distinta:

¿Quién quedaba en Vallejos de marido? Basta con los del banco, por uno que se casa con una chica de acá, veinte no. Sampietro, Burgos, Nastroni, García, todos se casaron con las de sus pueblos, los desgraciados, acá ninguna es bastante para ellos y después cuando se aparecen después de la luna de miel con la mujer, resultan cada porquería de no creer (MP 1971: 127-128).

Delia, aunque de puertas hacia afuera interactúe con un amaneramiento relativamente cercano a los patrones de belleza y comportamiento reservados para las mujeres del cine negro, se aproxima en su monólogo interior al arquetipo de mujer redentora. Mantiene una condescendiente relación caritativa con un chico de origen turco llamado Yamil que ni siquiera le gusta, y que anteriormente ya había mantenido un romance con su amiga Mita:

“Yamil es un pedazo de pan”, dice siempre, pero el pedazo de pan cuando empieza con las manos a tocarme tan fuerte hay que ver qué feo que es eso, no sabe acariciar nada, pero antes sabía menos (MP 1971: 129).

Ella misma, en la intimidad, considera que su debilidad la hace necesitar un hombre que la proteja. Se siente beneficiaria de una dependencia masculina, a pesar de sus fracasos amorosos:

Nunca me imaginé que aquel domingo había sido la última vez, que si él me lo hubiese dicho yo habría pensado fuerte fuerte en cada minuto que pasaba para no olvidármelo más, lo hubiese agarrado tan fuerte hasta que los dedos me dolieran de tanto apretarlo, y le hubiese dicho una por una todas las cosas que haría por él, no comer, no dormir...

hasta convencerlo de que volviera... Pero eso ya era demasiado pedir, yo me conformaba con haber sabido que ésa era la última vez. Y esperarlo con el mejor vestido, y sin mezquinarle el perfume, con las medias de seda y el piso del zaguán hecho un espejo (MP 1971: 138).

Su mimesis, pues, no llega a consumarse. Delia, pese a sus esfuerzos, no consigue reproducir el modelo de *femme fatale*, pero se encuentra cómoda en el modelo opuesto, envés de un mismo valor moral articulado semióticamente por el *star-system* gracias a la acción estructuradora del mito, operante en el discurso en su versión más melodramática:

Y le echo los dos brazos al cuello, todo para mí, lo miro, lo toco, lo oigo respirar y yo respiro y los dos que respiramos, suspiros de él, o míos, que no importa que yo deje de respirar que él puede respirar para darme el aire, en la carne viva, ¿dónde empieza él y dónde termino yo quién puede saberlo? eso quiere decir que me quiere, que quiere ver dentro de mí, y llegar hasta donde está escrito que lo quiero y que no hay ninguno como él, porque todo adentro mío está todo escrito que lo quiero tanto, tanto, tanto; y para él soy la mejor que hay y no nos despegamos más y entonces ya va a saber qué es lo que pienso y no voy a tener necesidad de decirle que para ponerlo contento me animo a tirarme del obelisco de Buenos Aires, y me hago mil pedazos, que él va a seguir viviendo y va a pensar en mí y eso es al final lo único que me importa, que no piense en otra, y escrito en el pensamiento de él va a estar que me quiere más que a nadie (MP 1971: 142).

Su sexualidad no requiere del control masculino ya que es una sexualidad completamente impostada, imitación de una imitación anterior (la de Choli). Su verdadera feminidad responde a los cánones de la mujer-comparsa, de la mujer desprovista de cariño y seguridad que funciona como agente de integración para la masculinidad. No hay transgresión posible y por lo tanto no se produce alteración del orden sistémico. Delia, en tanto que mujer salvífica, también es reproducida como sujeto integrado en el conjunto estructurado que el sistema propugna, y esta reproducción resulta mucho más despejada y menos traumática que la de Choli por cuanto las funciones de identificación en las que el sujeto es invitado a participar de la

representación colectiva se hallan ya descubiertas en el nivel de lo consciente, sin que debamos escarbar demasiado bajo el *yo* del personaje.

Caso diferente es el de Herminia. Este personaje, al que le es reservado un capítulo propio al final de la novela (XV, CUADERNO DE PENSAMIENTOS DE HERMINIA, 1948), supone una plasmación contrarrestada de la memoria y del cuerpo frente a la fantasía cinematográfica que impregna el resto del discurso. Herminia, de treinta y cinco años, persona cultivada, profesora de piano, crítica y realista, reflexiona a través de la escritura sobre los problemas que le acarrea su soltería, desde un lúcido punto de vista que en nada se asemeja a la visión emuladora del resto de personajes femeninos. Desde el comienzo de su relato nos queda claro que se trata de una mujer que no se conforma con surcar la superficie de las emociones prefabricadas ni se deja hechizar por las proyecciones de los símbolos y las imágenes «institucionalizadas»:

Claro que es posible que hace tanto que no escucho música nueva que los discos que traje me chocan. Vallejos tiene la culpa, porque ni siquiera la radio se puede escuchar, fuera de las estaciones tangueras que pueden pagarse antenas fuertes para que el pueblo se eduque escuchando cómo el compadrito le dio una puñalada a la negra de al lado (MP 1971: 285).

El cine como «máquina de sueños», con sus promesas fantásticas y sus paraísos artificiales, no ha conseguido calar en su conciencia, no ha alcanzado en ella ese efecto de interrupción voluntaria de la sospecha. Herminia, en contraposición a Choli y a Delia, encarna el peso muerto de una materialidad sin posibilidad de accesos oníricos o ficcionales, no reductible a fórmulas preestablecidas:

Nada de lo que he leído sobre los sueños me satisface plenamente. Todas las suposiciones de los espiritistas y los astrólogos baratos son completamente inatendibles y las interpretaciones de Sigmund Freud, por lo poco que me ha llegado de él, me suenan un poco acomodaticias, cataloga todo de modo de confirmar sus teorías (MP 1971: 286).

Sus experiencias personales no se ven afectadas por la imposición mítica de tipos reconocibles. Herminia obviamente no se siente identificada con el arquetipo mujer fatal, pero tampoco encaja con la realización semiótica opuesta, pues aunque lamenta su condición de mujer soltera no lo hace desde la pasividad ni la necesidad perentoria de compartir su vida con un hombre. Simplemente no ha encontrado a ninguno que la complazca, y en eso justamente consiste su transgresión. Su renuncia a la mimesis de ambos modelos propuestos por el *star-system* queda evidenciada de esta manera, con una significativa referencia al omnipresente espejo:

Me miré al espejo antes de lavarme la cabeza y no podía creer lo sucio que tenía el pelo. Me he vuelto abandonada, tenía el pelo untado de la propia grasitud del cuero cabelludo y realmente me dio asco. Si no me miro al espejo no me doy cuenta de lo sucia que ando (MP 1971: 287).

Si el espejo aparece continuamente presentado en LTDRH como objeto de fascinación e influencia, para Herminia no hay interés alguno en él. La realidad no cabe en su reflejo, no hay proyección en la que ella pueda identificar su forma. El rechazo de la imitación, paradójicamente, se convierte en infracción. El erotismo que recorre y articula todo el texto, infiltrándose en cada personaje a través de una u otra realización discursiva, queda completamente neutralizado, inoperante en la integración de Herminia dentro de la colectividad pretendida por el sistema:

No conocía a ninguno de los actores de la película, me había tentado el título, simplemente. Y aquí va el título: *Lujuria*. Para mí es como si la película se hubiese llamado *Atlántida* o *El Dorado* es decir algo que significa una cosa prometedora pero totalmente desconocida. Pensándolo bien, la palabra lujuria siempre me resultó algo dudosa, como si designara, exagerando, algo que existe pero en proporción mucho menor. ¿Qué es eso de lujuria? Un momento de tontería de alguna sirvientita que se deja hacer el amor por el patrón (...) Debe haber algo en la lujuria que la hace irresistible a la gente de buena salud (MP 1971: 294-295).

La mimesis de Choli deriva en transgresión al consumarse y concretarse la emulación del arquetipo de la *femme fatale* en sus prácticas sociales. Por eso el orden

patriarcal, desafiado, se ve obligado a acotar sus impulsos de emancipación sexual, mediante su objetualización y su posterior reintroducción en el mismo conjunto estructurado del que pretendía escapar, alienada por una representación que oculta y transforma su verdad.

Delia, por su parte, intenta imitar a Choli, procura emular lo que ya es una mimesis. Pero sus pretensiones resultan inocuas a ese orden patriarcal, en tanto que su sexualidad no es percibida como amenaza, debilitado su estímulo imitativo en la cadena del simulacro, y más cuando su idiosincrasia es de por sí deudora del arquetipo de mujer salvífica formulado por el modo de representación institucional hollywoodiense. No hay, pues, transgresión que perturbe el sistema.

En el caso de Herminia, cerrando este trío de representaciones femeninas articuladas discursivamente en torno al erotismo, la transgresión consiste justamente en la ausencia de mimesis alguna, en la no adhesión a las formulaciones arquetípicas por las que se rige el resto de mujeres que pueblan el microcosmos de General Vallejos. El no seguimiento de la norma es lo que la condena a la reflexión y por tanto a la aflicción. Su independencia (real) es castigada con la soltería y la soledad. El erotismo, que planea sobre todo el texto como un resabio mítico, queda fuera de su órbita actancial, dejando al personaje en el exterior del sistema, descontrolado, testimoniándose las grietas por las que las prácticas ideológicas se deslizan hacia el interior del texto.

En cuanto al universo masculino presente en LTDRH, podemos constatar el sometimiento de identificaciones estereotipadas a la misma instancia ideológica a través también de la pareja de elementos mórficos mimesis / transgresión, igualmente con el erotismo como mediación discursiva que opera entre las estructuras sociales y las discursivas, y con el mito como palanca que a un tiempo materializa esa ideología y transmite movimiento a su puesta en escena textual. Si bien lo masculino aparece en LTDRH completamente velado, taponado por la incontrolada eclosión de voces femeninas superpuestas, aplicando la misma lente de aumento podemos reconocer las mismas realizaciones mórficas en tres de sus personajes, no por casualidad personajes no adultos. Pues si una marca común es reseñable en el resto de hombres mencionados en el texto es el silencio, un silencio aferrado a lo real, sujeto al orden patriarcal imperante en Vallejos, en contraposición con la vocinglera fabulación femenina, con los chismes fantasiosos de los que las mujeres se sirven, dada su presunta debilidad, para evadirse de la cruda realidad. Los hombres en Vallejos no hablan, no cuentan nada de lo

que saben o han visto, ya que la masculinidad requiere de acción y de hechos, no de palabras, y aunque creen reproducir con este mutismo el rol que consideran adecuado a la norma, en la práctica social transcrita al texto la feminidad les come el terreno. Los referentes paternos se muestran escamoteados, la ley paterna se subsume en la instancia materna y se muestra frágil e ineficaz. Ejemplo de esto es la carta de Berto con la que culmina la novela (XVI, CARTA DE BERTO, 1933), en la que el padre de Toto, el protagonista infantil, escribe a su hermano quejándose de haber callado durante años cuanto tenía que haber sido dicho. Y puesto que los hombres no deben hablar, sus quejas y su descontento son plasmados por escrito en esta epístola que, curiosamente, «va al tacho de la basura» porque «para vos no pienso gastar un centavo en estampillas» (MP 1971: 316).

Tomemos al personaje de Cobito como ilustración de la adopción del modelo mimético, esta vez a la inversa:

Hay que darles muerte a estos hijos de puta, ni uno se va a escapar cuando lleguen a la ratonera, el garaje maldito infectado de malhechores, en la vereda caerán y no van a tener tiempo de esconderse detrás del kiosco, turros degenerados, van a aprender lo que es traicionar a Joe el implacable, un balazo en una gamba (así no caminan más), otro en la mano (así largan la pistola) y ya están indefensos, no tuvieron tiempo de levantar la persiana y meterse en la ratonera (...) ¿no saben acaso que mis callos están endurecidos de apretar el gatillo? (MP 1971: 208),

en cuyo monólogo, donde entre el relato de insustanciales episodios escolares se intercalan pasajes directamente calcados del cine negro, se aprecia a las claras la sumisión que el chico debe al patrón modélico esbozado por los actores de Hollywood, deudor de esa narratividad construida por y para el hombre, articulada por el mito del tipo duro, el justiciero pistolero cuya función es hablar lo menos posible y actuar si es necesario con violencia para salvaguardar el orden establecido. Cobito, fascinado por la valentía y la dureza de esos actores-personajes que le son formulados como paradigma de la masculinidad, sufre en sus carnes la frustración de lo inalcanzable. Sus problemas de sociabilidad en la escuela, por más que se esmere en resolverlos mediante poses repetidas de severidad e inclemencia, no le ofrecen ningún resultado. La mimesis que pretende, obviamente ingenua e irrealizable dada su temprana edad, no le permite

siquiera ser aceptado como uno más entre el grupo de gamberros del internado del que le gustaría formar parte, en el cual se presume de beber alcohol, fumar cigarrillos y practicar sexo. Cobito quiere imitar para transgredir, pero su imitación resulta fallida, no está preparado para ser un hombre. En su intento de mimetización no alcanza otra cosa que frustración. El erotismo que articula discursivamente la novela cala en este personaje a través del desengaño, de la imposibilidad de acceder al mismo:

Y se dio la vuelta en el consultorio y le afané la botella de alcohol, ahora le va a desinfectar el brazo con un gargajo a los pibes de la vacuna, un trago pone las bolas en su lugar, dos tragos de alcohol puro y se le pondrían coloradas las tetas a la gorda, tres tragos y veo igual con anteojos, cuatro tragos me hago una paja y el gusto dura más, así debe ser coger, el paraíso terrenal, matarla a la mina si se te va la mano, y la tenés que reanimar, con respiración artificial, en vez de oxígeno se la meto y resucita (MP 1971: 219).

Quiere erigirse como tipo duro, el arquetipo de tipo duro encarnado tantas veces por Humphrey Bogart, James Cagney o Robert Mitchum. El hombre que va armado, que no levanta la voz pero nunca cede, que está dispuesto a apostar su vida en cualquier enfrentamiento pero nunca busca problemas, ya que son los problemas los que lo buscan a él. Y como tal tipo duro del cine desea que las mujeres bellas caigan a sus pies y suspiren por él, pero el deseo sexual se vuelve en su contra al encarar la realidad: él es sólo un crío con las hormonas revueltas y en Vallejos no hay *femme fatale* alguna que vaya a rendirse a sus (inexistentes) encantos. El erotismo se torna un obstáculo, una barrera de contención, y su masculinidad en ciernes queda reducida a accesos violentos de una sexualidad reprimida que encuentra su más manejable realización en el onanismo.

Todo lo contrario sucede con el personaje de Héctor, en el que se encarna el único erotismo victorioso de la novela. Héctor, adolescente bien crecido, confirma con su habitual silencio la mudez masculina que impregna al resto de los personajes adultos. Esther, otro de los personajes femeninos, habla así de él en su diario:

Héctor, tienes una extraña sombra en la mirada ¿y eres silencioso como la primera letra de tu nombre?, casi no me dirigiste la palabra, claro, pensaste que era una nena, con mis zapatos sin taco y mis zoquetes blancos, ¡qué ridícula me habrás encontrado! (MP 1971: 239).

Este chico, robusto, impulsivo y con marcadas inclinaciones misóginas, desatiende por completo los modelos imperantes descritos y salta directamente al siguiente nivel morfogenético. Héctor, afirmación machista de la pubertad traumática, no trata de imitar a nadie por la sencilla razón de que no entiende los arquetipos propuestos. Su única afición es el fútbol (la acción frente a la palabra), y no es capaz de comprender los libros que le prestan las chicas,

La hice arrepentir a la Ñata de decir que yo era un cuadrado y me dio El idiota y no aguanté más de diez páginas de leer nombres y más nombres que siempre parecían distintos y eran los mismos, más nombres que una guía telefónica (MP 1971: 170).

La única lectura que llama su atención es el Kama Sutra, y en cuanto al deslumbrante universo de Hollywood, su interés por el mismo se reduce a la contemplación del cuerpo de las actrices, ajeno a todo *glamour*, a toda pasión y a toda problemática relativa a la fantasía colectiva con que el sistema ideológico trata de amparar su ordenación. No es que a Héctor no le interesen los modelos, es que ni siquiera llega a entrever la matriz conductual que la representación institucional formula y la praxis social reglada asociada a esas formulaciones:

con los ojos en blanco dice «son recuerdos» y se hace el misterioso, el gran puto que según él las películas francesas son las únicas para gente inteligente, con esos loros de minas y me preguntó qué artista me gustaba más y se cagaba de risa que me gustaba Ann Sheridan, porque tiene un buen par de mamarias me dice y macana y macana que Ann Sheridan está toda bien ¿y no trabaja bien? Y dijo que las artistas americanas no podían trabajar bien porque no tenían cultura, de bronca porque me fui corriendo poco a poco por el borde de la cama y meta leer el *Kama Sutra* pero no se animó a echarme el manotón (MP 1971: 170).

Su pujante masculinidad se basa por completo en la desvirgación del mayor número de muchachas, en una especie de versión pubescente del macho salvaje, indiferente a cualquier implicación femenina que no esté directamente relacionada con el erotismo materializado en práctica sexual,

¿de qué va la Mari? Se me pone a hablar de venirse conmigo y de la cola lanuda y ¿qué más indirecta que ésa? Me viene después con que me aproveché porque estaba enamorada de mí y que si no la quería no la tenía que haber desvirgado (MP 1971: 171).

Su subjetividad no participa de la representación colectiva con que lo ideológico intenta identificarlo a la vez que alienarlo, pero no porque se resista como sujeto, sino porque su elemental potencia biológica le obstaculiza la aprehensión de cualquier convención simbólica y de cualquier modelo de comportamiento insinuado. Héctor, impelido por atávicos estímulos consustanciales a su virilidad, no requiere que su realidad sea domesticada por el mito. La ideología no necesita reproducirlo como sujeto a través de funciones identificativas porque su misma naturaleza encaja a la perfección en uno de los moldes con que ésta opera en su adaptación a la colectividad. Héctor no imita a los actores de Hollywood, ni a los galanes ni a los tipos duros, pues no posee la capacidad para hacerlo. Pero su ausencia de mimesis tampoco resulta transgresora, puesto que su función congénita en el seno de las prácticas sociales e ideológicas ya dadas es la consumación del acto sexual, y más concretamente la desvirgación:

y me miró, una gata hija de puta, me fulminó con una mirada hija de puta, que el gato es el animal más turro, una gata peor, que te la juran, y no hay pendeja a la que no le guste la franela, poco a poco, primero la mano, después los limones sobre la pilcha, después debajo de la pilcha, debajo del corpiño los pezones saltan como un resorte, y de la rodilla para arriba, hasta el punto estratégico número uno y decía en el *Kama Sutra* que bastaba poner un dedo adentro que la fortaleza caía (MP 1971: 179).

Sin la intervención de mediaciones ya desarrolla por sí mismo uno de los clichés preestablecidos, el de la feminidad como óbice para la consecución de su plenitud personal, feminidad que, aun sin ninguna conciencia de autoridad ni atisbo de amenaza

real, el chico considera un simple complemento del sexo de la mujer, del que aspira a apoderarse como un trofeo:

La primera vez que no arisqueaba, le meto la mano debajo de la pilcha y tenía las dos gambas sin cerrar fuertes, medio separadas, y acariciándole llegué a destino por primera vez y sin poder respirar que la madre oía me la hice (...) Y dos virgos más este año, la Rulo y la Mari, para la colección de un servidor, torpedero de profesión (MP 1971: 180).

Héctor accede así a formar parte de la perpetuación social perseguida por el sistema ideológico sin trauma y sin falsificación, sumergiéndose de manera natural, propulsado por un erotismo voraz y competitivo, en el seno de la horma diseñada desde la institucionalidad.

Y excavando un poco más en el juego de especularidades identitarias, abordaré por fin al personaje más complejo y lógicamente más estudiado de la novela: Toto. Mucho se ha escrito acerca de él, considerándolo a menudo un personaje-reflejo de la infancia del propio autor e incluso directamente su álgter ego. Los paralelismos son innegables, qué duda cabe, y han sido analizados desde múltiples perspectivas, pero no es el objeto de este trabajo interesarme por la referencialidad directa del texto, sino por el origen socioideológico de sus formas, con lo que dejaré de lado cualquier interpretación de tipo psicológico relacionada con la (supuesta) homosexualidad en él personificada. Situándome en la misma línea que vengo planteando, Toto constituiría una pareja para Héctor en el juego de oposiciones silencio / palabra que organiza en el texto la masculinidad y la feminidad. Héctor es mudo, sólo actúa, como todos los hombres de Vallejos, y Toto se resiste al mutismo impuesto por la ley paterna buscando una voz que no sabe modular, pues no encuentra modelo masculino. Su principal modelo es su madre, Mita, quien le inculca el interés por el cine, invitándolo a pensar en películas a la hora de la siesta, «y voy a pensar en la cinta que más me gustó porque mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera a la siesta» (MP 1971: 39), dibujándole carátulas «yo tengo Romeo y Julieta toda dibujada en los cartoncitos, el lápiz negro para dibujar primero y después los otros de todos colores para pintar las cintas que mamá dibujó en un cartón» (MP 1971: 42), y, sobre todo, remitiéndose al mundo del celuloide para lidiar con acontecimientos reales como la muerte de su bebé:

y el Toto me dice “si se muere es como en *Hasta que la muerte nos separe*, que se le muere el nenito recién nacido de Bárbara Stanwyck” y yo lo tranquilicé que no se iba a morir y “si se muere sería como en una cinta, ¿te das cuenta”, me dice, y “si pudieras elegir una película para volver a ver ¿cuál elegirías?”, me dice el Toto, y yo le adiviné el pensamiento y le dije “mm... *El gran Ziegfeld* ¿adiviné?” y me dijo que no, pero después dijo “sí, yo también *El gran Ziegfeld*”. Yo creo que me moriría de pena en el cine si tuviera que ver de nuevo *Hasta que la muerte nos separe* (MP 1971: 149).

En Toto se concentra el poder de la fabulación, una potencialidad imaginativa que en el resto de personajes, femeninos y masculinos, brilla por su ausencia. Pero contar es propio de mujeres. Su padre, a quien su madre eligió como marido precisamente por su similitud física con un actor argentino, «que Mita tenía la manía del cine y que siempre hace su capricho y se casó con Berto que es igual a un artista de cine» (MP 1971: 21), le incita constantemente al silencio, pues los hombres no deben hablar, y Héctor, que es primo suyo, además de mudo es poco avisado e insensible «vive en casa pero no juega conmigo y los cartoncitos» (MP 1971: 42). Dadas estas circunstancias, Toto se ve arrestado en una rueda repetitiva que no entiende del todo, pero que disfruta viendo girar. La mimesis que ejerce toma como modelo la feminidad, pero pronto comprende que como chico no es aceptable su facultad habladora, pues la oralidad es equiparada con la vacuidad y con la mentira, valores negativos identificables con lo femenino (no por casualidad Herminia, el personaje femenino crítico, escribe en lugar de hablar, y el padre, ausente en toda la novela, aparece al final para despejar una incógnita de la trama a través de una carta escrita). Toto, en su afán por saber y trascender el silencio impuesto, se ve impelido a copiar modelos femeninos ante la inamovilidad de su primo y la intolerancia de su padre, que son sus modelos masculinos inmediatos. Su padre lo considera un «petiso llorón» y no ve cumplidas sus expectativas sobre él, decepcionado por su actitud poco varonil, por su incapacidad, por ejemplo, para montar en bicicleta sin ruedecitas de apoyo, y sobre todas las cosas por su incontinencia expresiva, rasgo de cobardía del que culpabiliza a su madre, «porque Berto ya se lo había dicho: los varones tienen que estar con varones» (MP 1971: 117), y por el que se siente avergonzado al no converger en su vástago los valores que el sistema ideológico subyacente dicta que han de definir la masculinidad. Toto,

sobreprotegido por el sentimentalismo melodramático reproducido por su madre, más aún tras la muerte de su bebé, pasa su tiempo rodeado de mujeres e imágenes de celuloide, con lo que toda problemática relacionada con la adquisición de una identidad propia es doblemente cribada por lo femenino y por lo cinematográfico. Su vida se desenvuelve en constante subordinación a lo femenino y en constante analogía con el cine, confluyendo ambas marcas sociales en la figura mitificada de Rita Hayworth. En cierto momento de la novela Toto proyecta en la imagen de la actriz la posibilidad de establecer un puente que lo una a su padre —vuelvo a citar a Kolakowski, para quien el «proyecto mítico» no es más que «el intento de enfrentar o de superar la experiencia de la propia heterogeneidad frente al mundo» (2006: 91)—. Tras acudir a una sala a ver *Sangre y arena* su padre le comenta lo mucho que le ha gustado la actriz. Recupero una de las citas anteriores: «A papá no le va a gustar, ay qué miedo, no le va a gustar, y ¡sí! Muchísimo, que salió contento de haber ido y “ahora voy a venir siempre con ustedes al cine”» (MP 1971: 87). Pero donde Toto cree haber encontrado un vínculo con él, «“y ahora voy a venir siempre con ustedes al cine”», lo que realmente se confirma es un terrible desengaño,

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? Y mejor todavía era si íbamos a la confitería (...) pero en la esquina del cine estaban los empleados del negocio y lo empecé a tironear a papá pero agarró para donde estaban ellos y a decirles que fueran a ver la película y que por radio transmitían la pelea del campeonato, y el campeonato y el campeonato (...) y escuchaban la pelea y nada más que hablar de la pelea y esos tontos por la pelea no fueron a ver a la noche *Sangre y arena* (MP 1971: 87-88),

pues el posible nexo que puede servirle como superación de su heterogeneidad y reconocimiento de un modelo masculino y paterno no se materializa nunca: «Y después no volvió más a ir al cine, que dice que aunque vaya se le pasan por delante todas las cuentas del negocio con los pagarés y los vencimientos y no ve la cinta» (MP 1971: 88), derrumbándose el atisbo de proyección identificativa en dos niveles:

1) Un primer nivel discursivo en cuanto a la oposición silencio / palabra, que encadena sintagmáticamente la problematización de los conceptos de lo masculino y lo

femenino. La palabra con su padre no llega a concretarse, con lo que tampoco adquiere concreción su modelo de masculinidad, que se torna silencio masculino con el que Toto no es capaz de entenderse.

2) Otro nivel semiótico en tanto que el chico, que busca su voz siguiendo el rastro del calco materno imbuido por el melodrama, y que ante la inexistencia de un espejo masculino casi ha conseguido identificarse con el modelo de mujer redentora, también siente derrumbársele esta proyección.

Toto analiza el papel de Rita Hayworth en *Sangre y arena* (1941, Robert Mamoulian) y descubre consternado que la figura que tanto admira y que considera, según la definición de André Dabexies que ya mencioné, «ilustración simbólica y fascinante de una situación humana ejemplar para una determinada colectividad», se transforma en un personaje veleidoso y deshonesto. Sol (Hayworth) traiciona a Juan Gallardo (Tyron Power) al final de la película, desplomándose también el modelo femenino de mujer salvífica, bella y honrada, que Toto ya creía asimilado e inamovible, válido tanto en la pantalla de cine como en su día a día, imbricados lo imaginario, lo real y lo simbólico a la más ancestral manera mítica:

y los tacos en punta de pies y los rulos y la cara linda de las bailarinas que bailan en fila, no la cara traicionera de Rita Hayworth: papá dice que es la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. En letras grandes, le dibujo de fondo un peinetón y algunas castañuelas. Pero en *Sangre y arena* traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R.H. en letras grandes (MP 1971: 88)

Queda claro así que el título de la novela, desde una perspectiva básica, funciona como productor explícito de sentido, sintetizando la problemática propuesta en torno a los modelos femeninos con que opera semióticamente el *star-system*, modelos que en el texto son reproducidos mediante los elementos mórficos mimesis / transgresión. Toto, que se inclina naturalmente por la palabra ante el juego de oposiciones silencio / palabra, topa con una ley paterna que lo hace transigir. Esta ley, incorporada al texto a través del personaje de Héctor más que a través del de su propio padre, consigue volcar su ejercicio mimético hacia la práctica de la escritura, que cultiva con delicia. Pero su afán por decir no se ahoga en ella. Toto ama la palabra, y ya que la palabra pertenece al ámbito de lo femenino, Toto se decanta por el ejercicio mimético de la femineidad. Y

aunque su inteligencia le descubre pronto lo ilusorio y artificioso de los modelos institucionalmente asequibles, la ausencia de estos le resulta insalvable. Atrapado en la rueda de la mimesis, como el resto de personajes, alcanza un conato de transgresión al creer tomar conciencia del autoengaño en que vive. En el punto opuesto a Héctor, pero en la misma línea de fuerza, el valor moral y social estructurado en el texto a través del erotismo acaba constriñendo su imaginación. Si Héctor, ignorante de la norma y del orden, termina siendo vaciado de sí mismo por su exceso de masculinidad y su voraz libido, Toto antitéticamente acaba siéndolo a causa de la confusión entre patrones enfrentados, de la superposición entre verdad y ficción. Amilanado ante la desnudez, temeroso de la sexualidad, Toto imagina así la culminación amorosa en uno de sus relatos:

Sí, Carla se adormece para emprender juntos el viaje peligroso a que él la invita y es como si se durmiera en los brazos de él (...) y se acurruca contra él, más todavía, llena de impaciencia pues ya quiere saber qué sueño le tocará dormir esa noche, y ya duerme profundamente. Ambos tienen el mismo sueño, que visitan juntos las estrellas de una constelación más allá de los planetas como Júpiter y Marte (MP 1971: 272).

Quedan, pues establecidas en el texto, como realizaciones discursivas bajo las cuales se estructuran valores sociales y morales subyacentes al principio regulador correspondiente al espacio sociohistórico concreto en que surge la novela, las siguientes elementos mórficos: mimesis / transgresión, encubrimiento / revelación y oralidad / escritura, parejas de opuestos que fuera del texto evidencian una contradicción semiótica pero que en su interior actúan en conjunción unas de las otras como poso de la socialidad en que se inscribe la obra. De entre estas parejas me he limitado a analizar la primera por su circunscripción directa al universo de las comunicaciones de masas y su presencia textual predominante. En su artículo “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, Jorge Panesi analizaba con mayor profundidad la oposición oralidad / escritura (PANESI 1983), siendo por otra parte el juego del encubrimiento *versus* la revelación muy tenido en cuenta por Alicia Borinsky en “Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig” (BORINSKY 1975), si bien ambos estudios se centraban en aspectos más estructurales y psicoanalíticos de la obra, mientras que lo que aquí pretendo es una aproximación al texto como red de relaciones interdiscursivas indisoluble de lo social.

Estas parejas de opuestos resultan productos de la concomitancia de discursos pretextuales contradictorios, de una simultaneidad semiótica dialéctica que sirve como elemento fundador del texto, posibilitando la aproximación a vastos espectros de la socialidad susceptibles de ser examinados desde sus concreciones programadas en el discurso literario. Desde estas estructuras, condensaciones de lo *ya dado*, podemos seguir el hilo (o numerosos hilos) que nos conduzca a la madeja originaria, al surtidor ideológico que nos permita comprender la extensión de la problemática diseminada por todo el texto. Y siguiendo el hilo propuesto, el que he considerado más recurrente en el texto y más depositario de la instancia de lo social, hemos encontrado en el mito la clavija de ajuste de las representaciones que construyen el texto como puesta en escena de las problemáticas sociales latentes en este momento histórico. El mito, al no necesitar fundamentos y poseer un valor primordialmente funcional e intencional, ha operado a lo largo de la historia como condicionante existencial, tanto en su aceptación como en su rechazo. Situado fuera del ámbito de lo cognoscente, donde se puede elegir entre verdad y falsedad, ha sobrevivido con muy buena salud hasta el momento presente, hallando en nuestra cultura un emplazamiento que, sin ser encrucijada principal de la sociedad de masas, le reserva un cómodo sector en la creación y reproducción de estímulos y de identidades propicias a la supervivencia del orden establecido. La nueva cultura de masas ha traído consigo una relajación del sentimiento de compromiso de cada individuo respecto al mundo, neutralizando los impulsos que no favorecen ese orden. Han quedado obsoletos los mitos de carácter vinculante, reemplazados por los que prometen el cumplimiento de las aspiraciones egoístas. El mito sigue ofreciendo modelos extratemporales hasta los que es necesario elevarse, imponiendo al individuo una responsabilidad por los valores que el mismo mito codifica. Siguiendo las tesis de Ellul (1975) y Kolakowsky (2006), la conciencia mítica intenta despertar un sentimiento de obligación para la consumación de las pretensiones que él mismo formula. La aceptación del mito puede ser fruto de la huida ante la angustia, de la incapacidad de comprender la heterogeneidad del individuo frente al mundo, o, en el peor de los casos, fruto de la búsqueda de una instancia paterna que resuelva sin esfuerzo sus dudas, que organice su escala de valores y que lo libere del excesivo peso de la libertad. Y aunque no es factible programar un mito desde el poder para valerse de su función instrumental, la mitología fácilmente se convierte en narcótico. Un manifiesto ejemplo de esta posible cloroformización de la conciencia a través del mito es perceptible en el diseño de los personajes que sostienen la superficie textual de LTDRH, pero la problemática no se

apaga ahí, sino que aún podemos remontarnos mucho más arriba siguiendo el rastro del humo.

Si volvemos al punto de partida, las realizaciones mórficas que yo he identificado en la pareja de opuestos mimesis / transgresión como punto de partida para el análisis discursivo, comprobaremos, a poco que alcemos la vista por encima del texto, que no sólo los personajes de LTDRH basculan entre las implicaciones de uno u otro polo mórfico. No sería acertado interpretar la novela como una historia sobre personajes alienados que buscan su representatividad o su reflejo en el espejo del concepto mítico, a merced de la institucionalidad a su vez representada por Hollywood. Esta problematización puede ser considerada el *tema*, pero también ha de ser considerada el principio estructurador de la obra, pues la problematización no se limita a las funciones actanciales de los personajes, sino que surge como producto de la escritura. La ausencia de una voz narrativa distanciada de esas funciones actanciales contribuye al efecto de multiplicación, de sucesión de copias, a la manifestación del carácter artificial de todo cuanto sucede en el texto. Cada capítulo de LTDRH se nos presenta casi idéntico al anterior. Copia de copia de otra copia. El ejercicio mimético, o su realización antagónica, la transgresión del modelo, constituyen el principio estructurador de la novela. De la misma forma en que los personajes se mueven en torno a esa dualidad, articulada en el texto mediante el erotismo y en el pretexto mediante el *star-system*, siempre bajo los parámetros míticos manipulados por el sistema patriarcal, el movimiento del texto como un todo responde a la misma orquestación. LTDRH funciona como un todo coherente regulado por un principio de correspondencia entre sus partes. El lenguaje vacuo, inflado, repetitivo, la inadecuación estructural de la novela a su referente, reproduce a nivel global la misma tensión dialéctica presente en el plano narratológico. El proceso de significación requiere de una atención paralela a la funcionalidad de cada elemento del texto en un nuevo conjunto. El texto completo, con su reciprocidad entre los diferentes niveles que lo componen, resulta un privilegiado objeto de estudio para la captación, según la metodología propuesta por Gómez-Moriana, de la «tensión dialéctica entre sistema y acontecimiento, tradición y acto (de escritura como de lectura), norma y uso», así como para dar cuenta de «los efectos estéticos que la tensión dialéctica entre norma y transgresión está llamada a producir en toda obra que no se limite a la reproducción mimética de un modelo» (1987a: 214-215).

En la misma línea que he propuesto, con el mito como eje proyector de representaciones, podríamos haber tirado de otro hilo distinto al del modo de representación institucional hollywoodiense que yo he elegido, por tratarse del cable conductor más predominante y más directamente relacionado con los *mass media*. Pero otros hilos —el tango, los boleros, las radionovelas, mucho más presentes en *Boquitas pintadas*, la segunda novela de Puig— nos conducirían al mismo lugar: a la exploración del conflicto social que precede al texto, siendo posible remontarse, desde las marcas impresas en los personajes y pasando por el cuestionamiento textual de la mitificación de las estrellas de Hollywood, hasta la investigación (desmitificadora) más propiamente sociológica acerca del mito de la familia, el mito de la infancia o el mito de la clase media en Argentina, labor llevada a cabo, entre otros, por E. Rodríguez Monegal (1974). Pero es la intención de este trabajo mantener la lente de aumento en el espacio que media entre lo textual y lo social, volviéndola a uno u otro lado cuando una de las dos partes pierda de vista a la otra. En definitiva, poner el ojo, volviendo con Gómez-Moriana, allá donde haya

una ruptura o desproporción entre sujeto-objeto-circunstancia (...) no se trata pues de aplicar la teoría del reflejo, sino de descubrir esa especie de espejo que un sector social marginado pone al sector dominante de una sociedad para que se mire a sí misma (1987b: 75).

Y las siguientes «desproporciones» sobre las que posaré la lupa, bajo estas mismas premisas, serán el aparato paratextual y las formas constructivas tomadas del lenguaje periodístico y los medios gráficos en *Boquitas pintadas*, principalmente, y en algunas de sus otras novelas de manera más episódica.

2.2. Puig: interdiscursividad y montaje.

Una de las características más señaladas de la narrativa de Manuel Puig es la rotación en torno a sí misma, el distanciamiento frente a su objeto y la socavación del mismo, en un continuo vaivén entre el alejamiento y la revelación, siempre a la busca de los intersticios que salpican la compacidad de las convenciones socioliterarias y las redes de

su significación. Su *modus operandi*, más o menos acusado en según cuáles de sus novelas, dirige con frecuencia el foco de atención a los reversos, a los envases desde los que el texto, un entramado, anuda cada uno de sus hilos para conformar un tapiz. Los blancos, los vacíos, los bocetos, la armazón y los trucos narrativos se presentan sin cubrirse, sin moldearse, como lugares preexistentes y exteriores al texto. Estos mecanismos presuntamente extra o paraliterarios son empleados de manera tan explícita que, en ocasiones, cuando los contenidos que vehiculan rozan la insustancialidad o la insignificancia, el artificio se agota, y sólo es capaz de señalarse a sí mismo como un dispositivo estéril cuya única función podría ser la exhibición de su mecanismo. Pero no podemos considerar a Puig como un precursor en lengua española de la denominada literatura *pop*, término acuñado por Leslie A. Friedler en 1968 en su obra *Cross the border, close the gap*. Si bien la coincidencia de ciertos rasgos es innegable (reutilización de materiales preexistentes, afán archivístico, profusión de coloquialismos, interés por la superficialidad, la frivolidad, la estereotipación y los sujetos faltos de orientación, referencias a la cultura popular), la llamada literatura *pop* propugna una supuesta disolución de las fronteras entre lo popular y lo culto como proceso acabado e irreversible, centrándose en los aspectos temáticos, mientras que en Puig ambos conceptos mantienen una constante dialéctica y operan como articuladores discursivos. Aunque tanto en su narrativa como en la literatura *pop* el sujeto busca atribuirse una identidad a través de los *mass media*, al contrario que en ésta, tendente a la saturación referencial y fascinada por una cotidianeidad en la que la falta de interacción social se ve compensada por la ritualización del consumo, la primera asume su significación en el defecto, en la carencia, en el vacío, optando en cambio la segunda por asumir rasgos de congestión, cómoda en la incontinencia hiperbólica, amén de su clara orientación comercial. Tampoco sería acertado catalogar su obra o parte de ella como una literatura *kitsch*, si bien es cierto, como analizaré más adelante, que determinados pasajes de alguna de sus novelas beben directamente de esta tendencia y modo de creación. Tal y como se ha venido entendiendo el mismo en las últimas décadas, no como un simple arte de bajo nivel sino como una expresión artística cuyo sistema normativo y organizativo no refleja nada sobre la genericidad de su propio tiempo, la narrativa de Puig no debería ser considerada *kitsch*. El *kitsch*, tomado como manifestación (pseudo)artística que satisface de modo engañoso la elevación al nivel de la genericidad, asoma de manera paródica en algunas páginas de sus novelas *The Buenos Aires affair* y *Pubis angelical*, pero de ningún modo la prefabricación y la

implantación del efecto estético definen su escritura. El pastiche y el cambio de registro ejercen en el *kitsch* una función de reforzamiento del estímulo sentimental, de exigencia respecto a la percepción de un determinado efecto estético. La reducción del esfuerzo del lector en su involucración en un hallazgo activo conduce a una pseudocatarsis en la que el disfrute de una representación determinada del mundo supone tan sólo el goce una falsificación. No es extraña la progresiva identificación del *kitsch* con la cultura de masas, tendente a la comercialización no ya de obras arte, sino de las sensaciones y de las secuelas que ésta provoca. Y nada más lejos de la intención de Puig, quien, situándose en las antípodas de este procedimiento estimulador de efectos sentimentales, no busca la sugestión ni la persuasión estética, ni siquiera la artísticidad de la obra. Su interés se centra en el proceso, en la transformación que conduce a la misma y en la problemática generada en este procedimiento. Muy posiblemente sea apropiado calificar a Puig de escritor vanguardista —sin entrar de momento en discusión acerca del concepto de vanguardia—, pero nunca de escritor *kitsch*, siempre y cuando entendamos que

la vanguardia en el arte pone en evidencia los procedimientos que conducen a la obra, y elige éstos como objeto; el *Kitsch* pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar, y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del fruidor (ECO 2004: 104).

El soporte de la literatura de Puig no ha de buscarse únicamente en el lenguaje, sino también en la ideología inscrita en las prácticas sociodiscursivas en cuyo seno surge. La principal característica que Puig busca recalcar en relación al lenguaje es su vaciedad. Enfatiza su carácter vehicular, su función transmisora de ideas preconcebidas en el sustrato social sobre el que se asienta. Toda su armazón sintáctica, fonética y morfológica sirve como continente de lugares comunes, imágenes seriadas, ideas precodificadas subyugadas por una exterioridad que se resiste a ser aprehendida representacionalmente en la materialidad del texto. Esta materialidad textual se convierte en abrupta superficie de tránsito sobre la que vienen a circular multitud de discursos que buscan su salida, su reflejo. La imposibilidad de que estos variados y contradictorios discursos encuentren su equilibrio en la representatividad del exterior del texto queda de manifiesto, en palabras de Severo Sarduy,

en la agresividad icónica de sus dibujos esquemáticos y sus colores acrílicos, en la severidad industrial de su multiplicación, las imágenes seriales que el lenguaje transitivo crea y transporta, la substancia informativa sin ambigüedades ni residuos de que son productores y vehículos los sistemas masivos de comunicación (SARDUY 1971: 562).

Pero todos estos extractos discursivos a priori ajenos al texto propiamente literario no se hallan adheridos sin más a su superficie o a sus intersticios, sino que adquieren su significación sólo al ser injertados en el mismo, al deformarse mutuamente en el trasvase de sus contenidos y al reconstituirse a través de la repetición y la propagación. Y en el vórtice de este remolino de discursividades, donde supuestamente se genera su modo de escritura, en el lugar de un sujeto central productor de sentido encontramos un sitio vacío. El centro en la obra de Puig no es la casa de la verdad. El significado huye de él, sólo existe para obligar a esas discursividades a un constante desvío, para impelerlas a desplazarse circularmente, sin un núcleo en el que acomodarse o hacia el que regresar. Las novelas de Puig se delinearán sobre un espacio que polemiza la articulación del lenguaje con sus referentes y se apuntalan sobre los postes de la convencionalidad. Construyen una escritura insuficiente, malograda, frustrada en su intento de aprehensión del mundo al que alude, y transforman esa problematización y esa inviabilidad en propiedad de su existencia. La supuesta voz que organiza el texto es una sombra, un mero efecto del juego interdiscursivo que lo motoriza. Se ha disipado la facultad observadora de una mirada central, la unicidad gestora de un ojo ordenante al que remitir la narración en última instancia, y al hacer evidente esta demarcación vacía se constata la fundamental propensión de su escritura: la demostración de la inestabilidad y la insuficiencia de la misma para la apropiación de aquello a lo que se refiere: la supuesta realidad de las cosas. La losa (escritura) que soporta la carga (textualidad), por continuar con el símil de la edificación, sucumbe por el peso que le supone la apropiación de la exterioridad, y ese accidente es exhibido como tal, con sus crujidos, sus hemorragias, sus puntos de sutura y el desorden que cualquier colisión acarrea consigo,

pérdida de la voz ordenadora, pérdida del referente, consecución de una escritura. Enumerar estas instancias es mostrar la precariedad del acto de escribir. La escritura de

Puig hace de esta castración la condición misma para el logro de la obra. Es por la falla, por la pérdida de la imagen que la convención existe como tal. La convención, la obra de arte es la carencia radical que la marca. Esa falta inaugura la posibilidad del exceso, la frivolidad, el artificio (BORINSKY 1975: 45).

Surge así, ante la ausencia de un encofrador que minimice el desbarajuste producido, la premura por la obtención de consignas míticas, la urgencia de adquisición de modelos que permitan cruzar de puntillas entre el caos, en todos los niveles del texto. Si semióticamente nos enfrentamos a una encrucijada de discursividades sistémicas y mecanismos paraliterarios variopintos, en la narración nos encontramos con unos personajes abandonados a su suerte que, precipitados a un libre arbitrio que no son capaces de manejar, temerosos ante el abismo de la autoinvención, se aferran a los patrones preestablecidos y a los lugares comunes, tal y como he tratado de aclarar en el capítulo anterior.

De entre todo el flujo de materiales lingüísticos y culturales que transitan la obra de Puig me detendré a señalar tres: el publicitario, el jurídico-administrativo y el fotográfico. Dejaré fuera de mi estudio el discurso epistolar por no considerarlo un medio de masas propiamente característico de las sociedades industrializadas, y por la ingente cantidad de bibliografía dedicada a esta fundamental manifestación de la comunicación humana y específicamente a sus fecundas relaciones con la literatura.

2.2.1. El discurso publicitario. Necesidad versus Deseabilidad.

No creo exagerado afirmar que el discurso publicitario asume en la actualidad un rol de interlocución de los poderes fácticos, y que sus redes de influencia han conseguido hacer oír su voz en cada uno de los rincones del mundo industrializado. Los modelos de organización de las relaciones sociales que en sus inicios proponía han cobrado un peso tal que lo han convertido, con probabilidad, en el más determinante factor estructural de los modernos sistemas de comunicación. Si la publicidad, en su génesis, se limitaba a promocionar o a sugerir el consumo de un producto, hoy en día consigue incorporarse en el depósito de la conciencia social, donde se sedimentan las huellas de la cultura de masas que ella misma se encarga de propagar. Podemos considerar la publicidad como

«toda forma de comunicación realizada en el ejercicio de una actividad comercial con el propósito de promover la venta o la contratación de un determinado producto» (LÓPEZ EIRE 1998: 22). Y asimismo podemos hablar de la publicística como del conjunto de técnicas, tanto comerciales como artísticas, empleadas en su producción y en su promoción. El lenguaje publicitario sirve a la sociedad de masas, con la que comercia, cuya cultura (de masas) está dominada por los medios masivos de comunicación, transmisores incansables de símbolos, imágenes y mitos adaptables a los valores pragmáticos de la sociedad de consumo, la cual, asentada sobre la economía de libre mercado, exige a éste una cuidadosa identificación diferenciadora de los productos publicitados. La publicística ha logrado pasar del fomento de la adquisición de un artículo o un bien a una indiscutible influencia en la configuración de los códigos de valores sociales por los que se rigen las ideologías y las mitologías de nuestro tiempo. De la promoción del producto se ha llegado al ensalzamiento de la estructura de consumo inherente a la sociedad capitalista, hasta erigirse ésta como toda una institución. Pero esto no siempre fue así. De la lateralidad, la artesanía y el empirismo, la producción publicitaria pasó progresivamente a ser central, industrial y científica, completamente dependiente de sus intermediarios. Basada a finales del siglo XIX y principios del XX en criterios, podría decirse, instintivistas, la conducta del consumidor era tenida en cuenta según disposiciones como la imitación, la simpatía o la afinidad afectiva. En los años veinte el fordismo realizó su gran aportación, denominada el *behaviorismo*, proclive a la visión de un consumidor pasivo, supeditado a su reflejo, inmerso en una relación sistemática de causa-efecto con el mensaje, y esta concepción mecánica del consumidor condicionado a estimulaciones externas derivaría en la investigación de la motivación, basada en el análisis de los móviles y sentimientos que conducen al acto del consumo. De ahí surgió la indagación en las creencias que rodean al producto, en la personificación de la marca a través de técnicas psicoanalíticas. Se promovió entonces el estudio de los estilos de vida, que perseguía clasificar a la población según sus determinaciones sociales y culturales y sus consiguientes actitudes y centros de interés. Surgieron así tipologías de consumidores / espectadores / oyentes / lectores agrupadas en conjuntos de individuos que compartían condiciones de vida, sistemas de valores e ideales, denominados en la jerga publicitaria como socioestilos o *mappings*, distribuidos según binomios del tipo sensualismo / ascetismo o aventurerismo / conservadurismo, categorías que figuran hasta hoy, con mínimas variaciones, en todos los manuales de publicidad y de marketing (MATTELART 2000:

65-82), y en las que no sería nada difícil incluir a nuestra ya conocida Mabel, uno de los cuatro personajes femeninos que de nuevo sustentan el microuniverso de Vallejos, esta vez en *Boquitas pintadas*:

Fue al baño y rehízo su maquillaje. Se perfumó con la loción francesa que más atesoraba. Se puso el púdico camisón de batista con manga corta, buscó dos revistas, entreabrió la ventana, reacomodó la botella y copas y se acostó. A las 23:37 estaba cómodamente instalada y en condiciones de iniciar la lectura de las revistas *Mundo femenino* y *París elegante* (...) La especialista francesa recomendaba para la mañana frescas lavandas que habrían de avivar el interés del hombre por la mujer; para la tarde temprano —en recorridas por museos y algún alto para el té— fragancias más dulces, creadoras del sortilegio que se habría de acrecentar a la hora del cocktail —seguido de cena a la luz de candelabros en un club nocturno— ya entonces bajo el imperio de otro extracto, pleno de almizcle, todo el aroma de un balcón cargado de jazmines al que se asomaba la mujer fatal de ayer —buscando escapar a luces e intrigas de salones mundanos— o sea el aroma condensado hoy en una gota de extracto “Empire nocturne” para la mujer moderna. A esa página seguían colecciones de pieles y atavíos de gala. Mabel se detuvo en un vestido largo hasta los pies, negro, con amplia falda bordeada de zorro plateado (MP 1972: 74).

Mabel, maestra advenediza, superficial y egoísta, aspira a enterrar su pasado proletario a través del mismo proceso de sofisticación mimética al que se lanzaba el personaje de Choli en LTDRH. Sobre ella incide la mayor parte de la carga del discurso publicitario presente en la novela, cada vez que, contrariada por sus lances amorosos o sus frustraciones pequeñoburguesas, acude buscando consuelo a los semanarios femeninos y las revistas de moda, fascinada por las señas de identidad que son proyectadas sobre los productos sugeridos en sus lecturas, atributos asignados a los mismos productos que ella, entre los polos de la innovación y la redundancia —los extremos semióticos entre los que se desenvuelve la totalidad de la publicística—, percibe como símbolos de diferenciación social. Mabel reproduce en *Boquitas pintadas* la idoneidad del receptor maleable señalado en el área de la psicología social de la publicidad, interesada en los procesos cognitivos de éste desde el momento en que se enfrenta a un mensaje publicitario. En virtud de unos determinados mecanismos psíquicos de defensa tomados del pensamiento freudiano, en el proceso de exposición al mensaje el receptor ideal

mantiene ya desde antes una actitud favorable a la información que contiene. Del mismo modo en que los niños se deleitan leyendo la misma historia o visionando una y otra vez la misma película, el receptor ideal se encuentra ya convencido de aquello de lo que se le intenta convencer. En la percepción y en la comprensión del mensaje publicitario concurre inevitablemente el contexto anterior. Su éxito se basa en una codificación sincrética que apela a signos reconocibles, a estereotipos y a modelos, y que recurre a fundamentos emotivos antes que racionales, haciendo normalmente uso del argumento del prestigio y de la aceptabilidad social del producto publicitado. Mabel es una mujer dominada por la mirada del otro. La popularidad, la pérdida del honor, la vergüenza, condicionan cada una de sus acciones. Su identidad, a lo largo de toda la novela, queda objetivada desde la misma modelización socioideológica que en LTDRH se realizaba mórficamente como el estereotipo de *femme fatale*, si bien de manera mucho más sutil. La satisfacción, la sensualidad y las motivaciones últimas del personaje de Mabel quedan reducidas a rótulos brillantes, a llamativos epígrafes de inmediata asimilación. Su personalidad es construida, como el discurso publicitario, a través de fórmulas concisas, fáciles de retener y de repetir, pero que connotan más de lo que realmente dicen, y que impresionan porque conectan directamente con la afectividad. En cierto modo podría afirmarse que el personaje de Mabel es un tipo de producto publicitario, atendiendo tanto a las etiquetas semánticas de las que es soporte (su integración particular en la figura bien definida de mujer fatal deslumbrada por el brillo de la elegancia y la vanidad), como al de las funciones que toma a su cargo en el desarrollo de la trama (transmutación, sustitución de la realidad por un reflejo inventado mucho más deslumbrante y menos problemático). En casos como el del párrafo citado el triunfo de las estrategias de la comunicación publicitaria es explícitamente certificado semióticamente. Sus proyecciones y sus realizaciones consiguen crear un sentimiento de pertenencia a una colectividad, no me detendré ahora a argumentar si real o ilusoria. Recordando el enfoque estructuralista y la opinión de Barthes sobre los anuncios publicitarios, a los que considera mitos modernos, es obvio que la publicidad, como práctica discursiva íntimamente ligada a la producción en serie característica de las sociedades de masas, penetra en la configuración narrativa del texto a través del carácter y el psicologismo del personaje, definiéndolo como actante portador de ciertas particularidades. Ahora bien, si nos limitamos a la superficie textual, y retomamos la retransmisión de la radionovela que vehicula el diálogo entre Mabel y Nené —transcrita en el capítulo anterior—, apreciaremos a las claras su carácter escarpado, su condición

de espacio de tránsito y pugna de discursividades que rastrean su oportunidad de asentarse en la escritura, domeñadas por esa exterioridad que se resiste a ser capturada representacionalmente en la materialidad del texto. La retransmisión radiofónica, que comienza allanando las escabrosidades del proceso comunicativo entre ambos personajes hasta acabar superponiéndosele por completo, se encuentra también interrumpida en varias ocasiones por el empuje del discurso publicitario. De la misma forma en que éste merodea en las sociedades de masas alrededor de cualquier posible abertura hacia la socialidad, constantemente se esconde también tras las puertas de la textualidad de Puig, agazapado a la espera de la más eficiente intromisión, hasta conseguir adentrarse en ella en mayor o menor profundidad, según el caso:

»—Pierre, soy yo, no temas...

»—Marie, tan temprano.

»—Pierre, no temas...

»—Mi único temor es el de estar soñando, despertar y no verte más... allí... recortada en el marco de esa puerta, detrás de ti el aire rosado del alba...»

(...)

Tras una cadenciosa y moderna cortina musical se oyó un anuncio comercial, correspondiente a cremas dentífricas de higiénica y duradera acción.

(...)

»—¿Por qué tan temprano? ¿Acaso no va siempre a mediodía?

»—Es que teme no poder ir más tarde, si la batalla se extiende. Por eso he venido a cambiarte la venda ahora.

(...)

Tras una cadenciosa y moderna cortina melódica se oyó el anuncio comercial, correspondiente a un jabón de tocador fabricado por la misma firma anunciadora de la crema dentífrica ya elogiada (MP 1972: 197-201).

En el siguiente pasaje, en el último tramo de la novela, Nené regresa a casa conduciendo su automóvil desde la pensión donde un antiguo amante suyo, ya fallecido, pasó sus últimos días. Allí la dueña del establecimiento le ha revelado cuánto hablaba el difunto

sobre ella y el amor que éste decía profesarle, alcanzándose en este momento la restauración del equilibrio sobre cuya desestabilización giraba el asunto fundamental de la trama:

«A LA FALDA 40 KILÓMETROS» sin rumbo voy ¿hacia dónde? Sin rumbo...

«—¿Y qué más decía de mí?... —Y eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted»... ¿conmigo? Así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, «GUÍE DESPACIO CURVA A 50 METROS» ¿y al corazón quién lo guía? Porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestidos todos de organdí «¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA» ¿lo mejor del cielo? Muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? La tierra abajo quedó, eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan hacia el sol, eclípsase el sol de repente y es negro el cielo de Dios. A lo lejos un clarín se oye ¿anuncia que quien mucho ha amado por su ser más querido no habrá de temer? Tinieblas sin fin del espacio, y los ángeles ya junto a mí no están... «GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA» ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré en la muerte si no lo fui en la vida? (MP 1972: 238).

Aquí la instancia publicitaria es estructurada en el texto mediante la enunciación de los mensajes en vallas que el personaje va cruzándose por la carretera. La repercusión del mensaje en el receptor se minimiza en este caso considerablemente. Nené, la protagonista, es una mujer que renunció a la pasión y se casó únicamente por obtener una plácida posición social. Le ha sido diagnosticado un cáncer. No ama a su marido y se avergüenza de sus hijos. No tiene amigas y su vida se ahoga en la rutina y en una progresiva pérdida de personalidad. Es una mujer anodina, ajena a todo *glamour* y a las pautas comunitarias de una clase alta a la que ha llegado a través del matrimonio. No codicia ningún beneplácito social ni bien material, pero acaba de ser expuesta a un intenso choque emocional, y todos sus sentidos se encuentran muy sensibilizados. El personaje, lanzado a una onírica letanía, recibe el mensaje publicitario de manera muy incidental. Reconoce su emisión, pero conscientemente no la relaciona con los productos anunciados. Los eslóganes han alcanzado su objetivo en la mermada atención de Nené, y mediante un proceso de amplificación asociativa verbal han incubado en su subconsciente las informaciones de las que son portadores, cumpliéndose finalmente la

intención del mensaje lanzado gracias a la elección de las palabras apropiadas para una relación afectiva y un efecto sensitivo sobre el receptor. Nené, presa de la confusión y de la tristeza a causa del impacto emotivo de la noticia que le han dado, divaga sobre el amor, la muerte, la fe y el fin del mundo. No piensa en esos instantes ni en el agua mineral ni en la grapa de los carteles, pero ambos productos, merced a una eficaz campaña publicitaria en la que convergen numerosos factores (soporte, ubicación, texto, contexto...) probablemente queden registrados en su memoria subliminalmente, a la espera de posteriores activaciones. Sirva este párrafo como ejemplo de la forma en que el discurso publicitario circula sobre la superficie textual, aprovechando cualquier grieta, ávido por introducirse en el interior de sus estructuras e integrarse como un articulador más. Y aunque el asedio es constante, y siempre conflictual, no en todas las ocasiones consigue penetrar en todos los niveles. En el siguiente pasaje, perteneciente a *Cae la noche tropical*, penúltima novela de Puig, el orden de la injerencia discursiva es bien distinto:

—Yo voy a leer un poco, mientras me hace efecto la pastilla.

—Chau.

—Hasta mañana.

—¿Pero no era que ya te habías leído todo el diario?

—Éstos son unos suplementos viejos, los debo haber guardado porque me habrán quedado unas cosas sin ver.

—Chau, Luci.

—Recién ojeé un poco y no sé por qué es que los guardé.

(...)

»Para empezar, palabras como *performance*, *postmoderno*, *clean* y *dark* deben ser arrojadas sin la menor ceremonia a la lata de basura de la historia. Las *performances* se hundieron en su propia indigencia y falta de renovación. En cuanto al postmodernismo, los deslumbrados de turno pueden despedirse de toda ilusión leyendo *Todo lo que es sólido se desintegra en el aire* de Marshall Berman, un libro que merece más que cualquier otro el derecho de ser el *must* del verano, aunque más no sea para despertar críticas apasionadas. Lo *clean*, como era de prever sólo sobrevivirá como marca de detergente en las estanterías del supermercado. Y lo *dark*, la broma pesada del 86,

degeneró en los *darkes*, pobres criaturas que banalizaron el simbolismo de lo negro y la nobleza del tedio.

(...)

«LAS HORAS ADQUIEREN ESTILO. Nada mejor que empezar el año dando cuerda al reloj. En el mercado carioca hay de de todo para todos los gustos. De que hubo un *boom* en la venta de relojes nadie duda. Lo más vendido fue...

»... los relojes decorativos ganaron en osadía pero los que...

»...hartaron. LO QUE SE USA: reloj sumergible // reloj de sala en granito, mármol y piedras varias // números explícitos para todas las horas. LO QUE YA NO SE USA TANTO: colores fuertes // reloj como joya para la noche // pulseras de cadenas. »

«PERFIL DEL CONSUMIDOR. En el teatro y la televisión ella es siempre sinónimo de éxito. Nacida en la soleada región de...

»...y como consumidora no se priva de nada. Veamos cuáles son sus preferencias.

Perfume: Varios. Entre ellos el Magie Noire y el Azzaro (“pero también me gustan las colonias que huelen a matorral, son deliciosas”). *Shampú*: los fabricados en San Pablo de marca Venado de Oro, para cabellos teñidos. *Jabón*: Jurúa para la cara y el norteamericano Lint para el cuerpo. *Tabaco*: No fuma hace exactamente seis años, ocho meses y diez días (“gracias a Dios”). *Depilador*: se depila con cera caliente en el Instituto de Belleza Garden, de Copacabana (“soy clienta desde hace 25 años”). *Peluquero...* *Desodorante...* *Jeans...* *Ropa interior*: Trusas italianas La Perla (“no marcan, debido a sus sedosos hilos de algodón”); corpiños de cualquier marca, no deja nunca de usarlos, y para gimnasia exclusivamente la marca norteamericana Exquisite Form. *Medias*: Marca Kendal para horas de trabajo en televisión, para teatro las Leggs’s y para las soleadas mañanas cariocas las populares Drastrosa (MP 1988: 57-63).

La duermevela del personaje de Nidia, anciana argentina afincada en Rio de Janeiro en torno a cuya desubicación identitaria y vital gira el grueso de la fábula de la novela, continúa deambulando a lo largo de cuatro páginas más entre tendencias de bikinis, consejos para la combinación de tejidos y colores y bahías paradisíacas donde perderse a descansar del estrés diario, hasta que su hermana la interrumpe:

—Apaga la luz, y te vas a dormir. Pensá en cosas lindas.

—Vos también.

—...

—¿Pero en qué podría pensar?

—En algo lindo de lo que leíste.

—...

—¿Me estás oyendo?

—Sí, pero no me pude concentrar mucho en lo que leí (MP 1988: 68).

En este caso la irrupción del discurso publicitario no ha conseguido atravesar las paredes del texto y se ha conformado con adherirse a su capa externa, manifestándose en la escritura pero sin causar efecto alguno en la configuración del personaje o en la determinación de la trama. La anciana señora ojea viejos magazines mientras trata de conciliar el sueño, perfilándose como exigua su susceptibilidad receptora de códigos y tácticas publicitarias. Ni argumentos racionales, ni reacciones emocionales resultantes de la interacción de impulsos afectivos y presiones sociales, ni efectos estéticos cumplen su perseguida función identificadora. Tampoco la marca, culmen de la estrategia publicitaria, logra que el mensaje provoque el más mínimo impacto en su objetivo. Recordemos que la marca, el nombre que da vida al producto, y gracias al cual el mensaje publicitario trascendió las fronteras del lenguaje oral y escrito para familiarizarse con sistemas de signos no verbales, ganando así en intensidad, rapidez y presencia, se convirtió en las últimas décadas del siglo XX casi en una palabra mágica. Además de la ventaja de su ubicuidad (iconos, logotipos, estampados sobre los más diversos soportes), la marca se alzó como una especie de depósito de la memoria popular colectiva, hasta el punto de superponerse su recuerdo al de los productos mismos representados por ella e incluso de asociarse su rememoración con periodos históricos, etapas de la vida o estados de ánimo, incluso en las sociedades más reticentes a enlazar cultura y negocio. Resulta bastante razonable afirmar que

el pensamiento salvaje no es privativo de las sociedades primitivas, sino que las marcas comerciales funcionan, en la sociedad contemporánea, algo así como el sistema totémico o el politeísmo pagano (MATTELART 2000: 126).

Tampoco parece surtir efecto en el personaje el empleo —no exento de una explícita ironía— de extranjerismos, estrategia mercadotécnica que, fiel a los postulados de la innovación y la ruptura con lo habitual, aunque siempre en constante basculación con la redundancia, inundó como un torrente las campañas publicitarias de todo el mundo hispánico a partir de los años ochenta del siglo pasado. Anglicismos en la publicidad relativa a la ciencia, la tecnología y la alimentación, principalmente, galicismos relacionados con la industria cosmética e italianismos concernientes al mundo de la moda, sobre todo, se multiplicaron abundantemente tanto en España como en América Latina, fruto de un incipiente proceso de globalización económica y cultural que la publicística se apresuró a asimilar con el fin de dotar a sus productos de apariencia o aires de universalidad y sofisticación. Ninguna de las maniobras empleadas termina por mostrarse efectiva sobre el personaje de Nidia. Podemos atribuir esta inoperancia a la avanzada edad de la señora, al interés del autor por subrayar su falta de concentración y la pérdida de algunas de sus facultades, pero otros fragmentos de la novela en los que la anciana reproduce de memoria largas conversaciones y se prodiga en minuciosas descripciones de lugares y situaciones acaecidas décadas antes no nos dicen lo mismo. En 1986, fecha de publicación de *Cae la noche tropical*, la apertura a la publicidad era ya tan favorable en las sociedades de masas que diatribas contra su legitimidad e intentos de desmitificación de su discurso como el de Jean Baudrillard habían dejado paso a un torrente de textos para uso profesional, convirtiéndose en algo cotidiano. Desplazadas las hegemonías y transformadas las relaciones de fuerza, la empresa ocupaba ya el centro del nuevo orden social, e instalaba sus dispositivos de control con apariencia de naturaleza. El aspecto del tiempo posmoderno, la idea de la descomposición del sentido, la desconexión social del mensaje publicitario, favorecían la sensación de que el receptor se hallaba ya a salvo de falseamientos y manipulaciones. Además, por aquel entonces, las concepciones neoliberales del mundo ya alimentan

el mito relativista de la soberanía absoluta del consumidor, piedra angular del populismo neoliberal, y dejan de lado la idea esencial de que los intereses del espacio publicitario no coinciden necesariamente con los del espacio público. A menos que se crea en la equivalencia entre la «libertad de expresión comercial» y la libertad a secas (MATTELART 2000: 129).

La anciana Nidia funciona en estas páginas como un reconocible arquetipo del lector o telespectador posmoderno de mirada despreocupada, que ha bajado la guardia ante la evolución y la complejidad de las nuevas lógicas comunicativas. No cae —por utilizar una imagen hartamente empleada en la publicística moderna—, como una mosca en la miel de la mercancía convertida en espectáculo, pero tampoco necesita ya palabras de resistencia. Cree sublevarse contra la contaminación publicitaria cambiando de canal o emisora o pasando de página, o como Nidia no prestando la más mínima atención, pero la progresión de los mecanismos del mercado en el tejido social no se basa ya en la relación individual entre el soporte y el consumidor, sino en el principio mismo de organización de las relaciones sociales sobre el que se construyen su mentalidad y sus intereses.

2.2.2. El discurso jurídico-administrativo. Orden versus Sometimiento.

En toda sociedad coexisten diversos sistemas discursivos parciales, caracterizados tanto por sus formas como por los contenidos que generan. Estas formas de comunicación diferenciadas, incrustadas en el complejo sistema que es la lengua, son reguladas por diferentes normativas en cada caso. Tal vez uno de los sistemas más codificados y férreamente reglamentados sea el jurídico-administrativo, que pese a su rigor y a su inflexibilidad también recibe influencia de otros sistemas discursivos sectoriales, dada su necesidad de adaptación al proceso de la gestión pública. Este sistema, operativo mediante la redacción e interpretación de textos en el mantenimiento de la regulación de los intereses entre individuos o grupos sociales, así como el lenguaje a través del que se manifiesta, procede del ámbito jurídico. No fue hasta el siglo XVIII, en el marco de la creación del estado moderno, cuando tuvo lugar un proceso de emancipación de los textos propiamente administrativos respecto de los jurídicos, paralelamente al desarrollo de la administración pública, auspiciado una vez más, entre otras circunstancias históricas, por la llegada de la burguesía al poder. De la administración pública depende el adecuado funcionamiento de las relaciones entre los individuos que conforman una sociedad, porque a ella le compete la correcta aplicación de las leyes, y en la actualidad es impensable el común desenvolvimiento, la cotidianeidad de un ciudadano de una

sociedad industrializada lejos del control de la misma. El automatismo de fórmulas hechas, esquemas y léxico preestablecidos, marcas de su acentuada propensión arcaizante, bastan como ejemplo de los obstáculos que este tipo de discurso genera en el ejercicio de la gestión pública.

El discurso administrativo supone la materialización del uso específico y particular del lenguaje en el seno de la administración pública, por lo que es precisamente en el lenguaje donde se asienta su especificidad. De la apropiada utilización de ese lenguaje depende la eficacia de un documento administrativo. Cualquier ciudadano interpelado al respecto afirmará que las principales características del lenguaje administrativo son la ambigüedad y la falta de claridad. Una no del todo injustificada suspicacia podría llevarnos a pensar que efectivamente son éstas las particularidades perseguidas, pero el ideal del lenguaje administrativo, si bien lejos de la realidad, es la búsqueda de la precisión. El uso de la lengua de la administración ha de ser denotativo, potenciando significados específicos y descartando accidentales asociaciones expresivas que puedan dar lugar a la polisemia. Los textos que produce manifiestan en todos sus aspectos un manifiesto carácter conservador que garantice su pervivencia, y esto es conseguido gracias a la repetición de fórmulas sintácticas, arcaísmos y un fuerte grado de convencionalidad, petrificada en un tono de simulada cortesía impuesta por la administración sobre el administrado para disimular el forzoso distanciamiento entre ambos. La falta de sencillez que predomina en la mayoría de este tipo de textos responde al efecto contrario ocasionado por el afán de precisión, que en su acumulación de detalles y datos que doten de univocidad a la redacción termina por ensombrecerla y dinamitar su interpretación.

El discurso administrativo-jurídico, como discurso inherente a la sociedad de masas, también es gramaticalizado en el texto, junto con el resto de discursividades que interactúan en ella. Se estructura en la obra de Puig fenotextualmente, distribuido en varios niveles y bajo realizaciones diversas que, pese a sus diferencias, reproducen perfectamente sus especificidades, contribuyendo además como principio activo en la productividad de sentido. Comprobémoslo con más detenimiento en el siguiente pasaje de *Boquitas pintadas*, donde el simple rótulo de encabezamiento llama al extrañamiento y a la sospecha:

ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES

Hora de apertura: 18:30 horas.

Precio de las entradas: caballeros un peso, damas veinte centavos.

Primera piezaailable ejecutada por el conjunto Los Armónicos: tango “Don Juan”.

Dama más admirada en el curso de la velada: Raquel Rodríguez.

Perfume predominante: el desprendido de las hojas de los eucaliptus que rodean al Prado Gallego.

Adorno lucido por mayor número de damas: cinta de seda colocada a modo de vincha realizando el enrollado permanente de la cabellera.

Flor elegida con mayor frecuencia por los caballeros para colocar en el ojal de su saco: el clavel.

Piezaailable más aplaudida: vals “Desde el alma”.

Piezaailable de ritmo más lento: habanera “Tú”.

Momento culminante de la velada: durante la ejecución del vals “Desde el alma” la presencia de ochenta y dos parejas en la pista descubierta (...)

Dama más ilusionada de toda la concurrencia: Antonia Josefa Ramírez, también conocida como Rabadilla o Raba.

Acompañante de Raba: su mejor amiga, la mucama del Intendente Municipal.

Primera pieza bailada por Raba: ranchera “Mi rancherita” en pareja con el caballero Domingo Gilano, también conocido como Mínguito.

Caballero que concurrió a las romerías con el propósito de irrumpir en la existencia de Raba: Francisco Catalino Páez, conocido también como Pancho.

Primera pieza bailada por Raba y Pancho: tango “El entrerriano”.

Primera pieza bailada por Raba y Pancho con las mejillas juntas: habanera “Tú”.

Bebidas consumidas por Raba y pagadas por Pancho: dos refrescos de naranja.

Condición impuesta por Pancho para hablarle de un asunto muy importante para ambos: acompañarla hasta la casa sin la presencia de su amiga.

Condición impuesta por Raba: acompañar primero a su amiga hasta la casa del intendente, de donde procederían a casa del doctor Aschero ella y Pancho, solos.

Lugar designado por Raba para la conversación: la puerta de calle del domicilio del doctor Aschero (MP 1972: 95-97).

Lo primero que hay que destacar es la fiel traslación al texto de los rasgos morfosintácticos y léxicos propios del lenguaje administrativo. La preeminencia de la construcción nominal, con absoluta preferencia por el uso de sustantivos y adjetivos frente a los verbos, busca proporcionar un carácter abstracto, de naturaleza razonada. Unida a esta tendencia a la sustantivación encontramos el frecuente empleo del infinitivo y del participio, formas propicias a la despersonalización del verbo, habituales en el lenguaje administrativo, así como el uso de oraciones pasivas, recursos ambos por los que la redacción apunta a la mayor objetividad posible, al distanciamiento del redactor ante lo expuesto, en definitiva, al alejamiento de la administración con respecto a los administrados. El injerto de textos administrativos es una práctica a simple vista observable en gran parte de la producción narrativa de Puig. Normalmente la incrustación se muestra como reverso material de los vuelos fantasiosos de sus personajes, como recordatorio de las condiciones concretas dentro de las que se generan sus ilusorios devaneos. Así lo explica Jorge Panesi:

La moral del disimulo que asfixia a los personajes con sus consignas queda develada por otro registro de discurso, cuyo efecto es situar concreta y socialmente cualquier fantasía. La escritura se piensa en Puig como un producto material que muestra su íntima ligazón con el cuerpo, la memoria, el trabajo y la verdad. Cumple siempre una función develadora, aclaratoria, desalienante, echa luz sobre la confusión o la ceguera en la que se mueven los personajes de clase media (PANESSI 1983: 917),

y así sucede en la mayoría de este tipo de inserciones, por ejemplo en el caso de este informe médico, en el que las esperanzadoras dudas y las irreflexivas conjeturas del personaje de Raba, sirvienta mulata víctima de un comprometido embarazo no deseado por parte de un policía del pueblo, son ásperamente descartadas a través de la yuxtaposición de este informe médico a sus acalorados monólogos interiores:

MINISTERIO DE SALUD PÚBLICA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
HOSPITAL REGIONAL DEL PARTIDO CORONEL VALLEJOS

Fecha: 11 de junio de 1937

Sala: Clínica General

Médico: Dr. Juan José Malbrán

Paciente: Antonia Josefa Ramírez

Diagnóstico: Embarazo normal

Síntomas: Última menstruación segunda semana de abril, vómitos, mareos, cuadro clínico general confirmatorio.

Notas: internación prevista en Sala Maternidad última semana de enero. Paciente domiciliada en calle Alberti 488, como doméstica del Sr. Antonio Sáenz, soltera, no reveló nombre presunto padre.

Pasar duplicado ficha a Sala Maternidad (MP 1972: 124).

O en la también reiterada utilización del informe policial, bien como exhaustiva recapitulación de acontecimientos, lejos de las intromisiones psíquicas o simplemente valorativas de los personajes, o bien como flemática presentación técnica de nuevos sucesos, añadiendo de esta forma algo de consistencia y realismo a las anecdóticas tramas criminales que palpitan bajo el nivel del sentido sobre todo en *The Buenos Aires Affair*, pero también en *Boquitas pintadas*:

POLICÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Comisaría o Seccional: Coronel Vallejos

Destino de expediente: Juzgado en Primera Instancia del Ministerio de Justicia de la Provincia de Buenos Aires y Archivo local

Fecha: 17 de junio de 1939

ACTA INICIAL (Extractos)

A los dieciocho días del mes de junio del año mil novecientos treinta y nueve, el funcionario que suscribe Comisario Celedonio Gorostiaga, con la actuación del Sub-Comisario Benito Jaime García que refrenda a los efectos legales hace constar que en este acto se constituye sumario correspondiente al hecho de sangre en que perdiera la vida el Suboficial de Policía Francisco Catalino Páez, exfuncionario de esta Comisaría.

El suceso fue perpetrado en la madrugada del día diecisiete del presente mes de junio, como atestiguado por el Cabo de Guardia Domingo Lonati, quien oyó gritos hallándose en la cocina de la Comisaría (...) constató que el cuerpo ya estaba sin vida, y lo declaró occiso a los efectos de la ley (...) un corte de cuchilla de hoja afilada de veintiocho centímetros de largo, que le penetró entre las costillas derecho al corazón, golpe este que una mujer no podría haber dado estando la víctima en posición vertical (...) Antonia Josefa Ramírez, de veinticuatro años de edad, confesó haber dado muerte al Suboficial de Policía Francisco Catalino Páez con una cuchilla de cocina (...) La Srta. Sáenz [nuestra ya conocida Mabel], a quien ya la imputada había referido los sucesos ni bien se despertara, la ayudó a colmar las lagunas que su memoria presentaba a cada momento (...) Con estos datos consideramos completa la información recogida referente al caso que nos ocupa (...) Juran la presente declaración a los efectos de la ley,

CELEDONIO GOROSTIAGA

Comisario

(MP 1972: 176-184)

BENITO JAIME GARCÍA

Sub-Comisario

Y cómo no citar aquí el delicioso informe que da cierre a *Cae la noche tropical*, en el que a través de este oficio interno, totalmente neutro y extraño a la protagonista, se nos proporciona una información trascendental para la clausura de la fábula planteada en la novela, a saber: que nuestra ya conocida Nidia, venciendo la resistencia impuesta por la vejez y los protectores consejos de su familia, ha decidido regresar a su casa y vivir lo que le queda de vida de manera independiente, además del guiño relativo a la manta al lector, previamente informado de las quejas sobre el frío que hace en su apartamento:

AEROLÍNEAS ARGENTINAS

INFORME DE VUELO / SERVICIO DE PASAJEROS

Fecha: 24 de febrero de 1988

Vuelo: 401 Buenos Aires-Nueva York con escala en Río de Janeiro.

Comisario de a bordo: Raúl Costanzo.

La única irregularidad registrada durante el vuelo tuvo lugar antes del aterrizaje en Río de Janeiro, donde desembarcaba la pasajera de clase turista N. de Angelis, ya señalada para atención especial por su avanzada edad y alta presión arterial. Su cena sin sal le fue servida debidamente y la pasajera se mostró muy satisfecha con el trato recibido. Poco antes del aterrizaje en Río la azafata Ana María Ziehl me abordó con un dilema: había observado a la pasajera nombrada ocultando en su amplio bolso de mano una de nuestras mantas de a bordo. La azafata Ziehl no se había atrevido a señalar a la pasajera que la manta era propiedad de Aerolíneas Argentinas, dada la edad y condición de la pasajera, pero lo señaló a quien redacta esta nota. De común acuerdo se decidió pasar por alto el incidente. De todos modos se deja constancia del episodio para ilustración de la problemática de la desaparición constante de mantas. El aterrizaje en Río fue particularmente suave y los pasajeros aplaudieron la maniobra del capitán (MP 1988: 221).

Todos estos injertos discursivos pueden producir en la lectura un efecto de extrañamiento que difumine el peso de Puig como sujeto de la enunciación, dando una impresión de despliegue automatizado y de efecto contrario, por su carácter inusual y su insistencia, a la pretendida objetividad de este tipo de discurso. Pero hasta aquí los ejemplos expuestos se hallan exentos de problematización, adheridos a la superficie textual, transcritos en el juego de sus estructuras pero sin generación de tensión dialéctica. Es decir, sin que estos elementos insertos en el nuevo conjunto intervengan en el proceso de significación y operen como productores de sentido. Y exactamente eso es lo que ocurre justo donde he dejado el citadísimo párrafo de las romerías populares de la SEXTA ENTREGA de *Boquitas pintadas*, que retomo a continuación. Enseguida la disonancia se hace notar, cuando el discurso administrativo aplicado no resiste la aprehensión del discurso narrativo, evidenciándose un desajuste entre forma y fondo:

Circunstancia que desagradó a Pancho: el hecho de que la casa del Intendente se hallase en la sección asfaltada y bien iluminada del pueblo, a sólo dos cuadras del domicilio del doctor Aschero, lejos ya de la zona de calles de tierra, arbolada y oscura en que se yergue el Prado Gallego.

Dama que quedó preocupada al ver alejarse a Raba en compañía de Pancho rumbo al domicilio del doctor Aschero: la mucama del Intendente Municipal.

Circunstancias atmosféricas que facilitaron el cumplimiento de los propósitos de Pancho: la temperatura agradable, apenas fresca, de 18 grados centígrados, y la falta de luna.

Circunstancia casual que facilitó dichos propósitos: el acercamiento de un perro vagabundo de aspecto temible que asustó a Raba y dio lugar a una muestra inequívoca de coraje por parte de Pancho, lo cual despertó en Raba una cálida sensación de Amparo.

Otra circunstancia casual: la existencia de una obra en construcción en la vecindad, para llegar a la cual sólo hacía falta desviarse una cuadra de la ruta directa.

Asunto importante de que habló Pancho a Raba, como prometido: el deseo de estar en compañía de ella, deseo que según él lo obsesionaba noche y día.

Razón de que se valió Pancho para hacerla pasar a Raba por la construcción de la Comisaría nueva: la necesidad de hablar un rato más, y no en la puerta de calle del domicilio del doctor Aschero, para evitar posibles maledicencias (MP 1972: 97-98).

Observamos cómo el discurso administrativo, con su convención y su automatismo, comienza a excederse en sus funciones, conservando su formato impersonal, lento y monótono, redundantemente descriptivo, pero sobrepasando el objeto de su comunicación, es decir, su naturaleza canónica y preceptiva. La administración, en un esfuerzo de extensión de sus tentáculos, pretende introducirse en la narración, organizar a su manera el texto literario, imponer su frialdad y su independencia sobre la supuesta calidez subjetiva de lo ficcional. La inexistencia de un discurso propio, deshumanizado, es la marca textual con la que Puig plasma en estas páginas la idea del silenciamiento, del total control del individuo, cuyos pensamientos más íntimos, en su intento de escapar del subconsciente, no encuentran una voz propia, sino que son absorbidos y

confundidos con el discurso oficial del poder, asumidos en la omnisciencia del autoritarismo de la formalidad legal:

Pensamientos predominantes de Pancho frente a Raba en la oscuridad: pastizal, los yuyos que hay que cortar, va a venir el capataz, agarrá la pala Pancho, cortá el pasto con la azada, está oscuro y ni los gatos pueden vernos, Juan Carlos salía por el tapial que está al fondo, no se mete entre los yuyos, “cuando estés con una piba en donde nadie te ve, no te gastes en hablar, ¿eso para qué sirve? Para que metas la pata”, las raíces de los yuyos en la tierra rajada de la sequía, la tierra está polvorienta, de la mitad de la frente te sale este pelo duro, color tierra, a las raíces de los yuyos yo les pego un tirón y las arranco de raíz, una raíz peluda con terrones, no crece yuyo en la tosca, no crece yuyo en la tosca, más lindo el pelo de la raba que la raíz de los yuyos, se los puede acariciar, sin ningún terrón de tierra, qué limpita es la Raba, tiene los brazos marrones, las piernas más marrones todavía ¿tiene las piernas peludas? No, un poquito de pelusa, va a la tienda sin medias y si la tocan debe ser suavecita la carne de la Nené, ¿vos no te dejás besar? No sabe ni dar un beso, tiene un poco de bigote, patas negras cara negra. ¿le hago una caricita? suavecita pobre negra, los ladrillos se los paso al otro peón, los bajamos del camión de a dos ladrillos tres ladrillos se los paso y me raspan, son secos como la tosca, “hay que tomarle su impresión digital” y el dedo embadurnado en la libreta de enrolarse no marcaba, “Usted no tiene ya impresiones digitales, se las comió el ladrillo”, nada más que en el meñique, el dedo más haragán, te acaricio y sos lisita, “si vos no la atropellás, se va a creer que sos tonto”, le voy a decir que la quiero bien de veras, a lo mejor se lo cree, que es linda, que me han dicho que es muy trabajadora, que le tiene la casa limpia a la patrona ¿qué más le puedo decir a una negra como esta? Qué mansita que es la negra, esta no sabe nada, me da pena aprovecharme, “si no le das el zarpazo...”, se cree que yo la quiero, se cree que mañana ya me caso, el bigotito de la negra, una pelusa suave, yo me cargué más de dos cuadras la reja, yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo, pero no es para pegarte, es para defenderte de los perros, qué mansita es mi negra, pero si te retobás estás perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo...

Pensamientos predominantes de Raba frente a Pancho en la oscuridad: la patrona no me ve, no se lo cuento a mi amiga, no bailé con los del Banco, no bailé con estudiantes, no bailé con los que usted me dice que nunca baile, Pancho no es de esos que después de noviar con las otras se aprovechan de sirvientas, bueno y trabajador, si la patrona me manda yo no me hago rogar (...) él tiene callos en las manos, me hace cosquilla con esos callos tan duros, ¡cómo le chumbó fuerte al perro!, si un día el patrón se me quiere

aprovechar yo corro y lo llamo a Pancho, se olvidó de ponerse ballenitas en el cuello, se le levantan las puntas, cuando lo vea otra vez le voy a dar ballenitas del patrón, ay qué linda cosquillita, qué besos fuertes que da, ¿será cierto que me quiere?, me da carne de gallina después que me besa fuerte y me acaricia despacito... (MP 1972: 95-101).

En estas páginas de la novela se condensa a la perfección esa recodificación del modelo *mass-mediático* que es el objeto de análisis de este trabajo. Puig, parodiando la supuesta neutralidad del lenguaje periodístico y administrativo, asume una modelización propia de la más exhaustiva visión descriptiva, cargada de una fingida objetividad impropia de un episodio amoroso, narrado tradicionalmente, por lo general, desde un punto de vista intimista, pasional, humano, en fin, subjetivo. Se produce aquí un diálogo interdiscursivo entre una práctica social organizada, como es la descripción supuestamente imparcial de unos hechos acaecidos realmente —práctica de tipo administrativo-judicial—, que es imitada hasta el más mínimo detalle en su modo de funcionar. Sin embargo, la modelización morfosintáctica de esta práctica discursiva resulta desproporcionada, grotesca, en relación al objeto descrito: el transcurso de un baile, el surgimiento de un episodio amoroso y su desenlace. Lo que se supone un ritual discursivo aceptado socialmente como norma de intercambio y relación aflora en este pasaje, mediante su desactualización, como una ridícula práctica burocrática sin otro sentido que la dominación: el control de los individuos. El libre acceso al pensamiento de los personajes —procedimiento completamente asimilado en la aplicación de puntos de vista sobre la materia narrada a lo largo de la historia literaria, y definido como omnisciencia, ya sea de tipo autorial o neutral— acaba adquiriendo matices de patetismo. El acta en que Puig recoge el desarrollo y las derivaciones acaecidas durante el transcurso de las romerías comienza siendo un acta formal, ordinaria, un documento administrativo de índole interna que refleja lo acontecido en una reunión o asamblea, cuyo objetivo es dejar constancia de una realidad, y en el que son anotados hechos más o menos propios de verse reflejados en un acta: lugar, hora, precios, piezas bailadas... Ahora bien: en el momento en que Puig decide recoger en ese acta hechos pertenecientes o relativos a la esfera de la individualidad de sus personajes (disposiciones emocionales, intenciones, sentimientos...), la estética paródica, al tener en cuenta los mecanismos de usurpación de prácticas significantes bien definidas en lo que toca a sus legítimos usuarios sociales, se transforma en una estética transgresora

(GÓMEZ-MORIANA, 1981). El acta, el impreso oficial donde lo sucedido queda plasmado por las autoridades para constatación de su autenticidad, se convierte aquí en reproducción de un abuso. El poder administrativo, la todopoderosa burocracia que ordena las relaciones sociales de todo tipo, aparece reflejado en este pasaje —así como en muchos otros a lo largo de la novela— como una herramienta de regulación, de ajuste, de vigilancia del comportamiento y de la interioridad de los individuos. El texto legal, sometido en la práctica social a una extrema particularización informativa, prefigurados sus rasgos y su estructura de antemano, atraviesa el espesor textual, trasciende las fronteras del discurso administrativo-jurídico y se asienta en el seno del discurso literario, registrando tanto el conflicto del acondicionamiento de la palabra con aquello que significa como a la cuestión de la adaptación de los comportamientos al orden social preestablecido. El articulador semiótico se convierte en articulador discursivo al desplazar su objeto desde la práctica social al interior del texto para transfigurarlos en generador de sentido. Este mismo fenómeno, periódicamente repetido como recurso puntual a lo largo de toda la obra de Puig, se eleva como principio estructurador fundamental de la arquitectura narrativa en *The Buenos Aires Affair*, donde la recodificación del modelo discursivo administrativo —junto a la subversión del modelo de la novela criminal, que analizaré más adelante— es la base que dota de movimiento a todo el discurso literario. Por ejemplo, en el capítulo III de esta novela, dedicado a dibujar una semblanza de Gladys, su personaje protagonista, la narración de este bosquejo biográfico se estructura bajo el epígrafe ACONTECIMIENTOS PRINCIPALES EN LA VIDA DE GLADYS, y ahí se distribuye la información en subepígrafes tales como *Madre e hija*, *Padre e hija*, *Vocación*, *Primeros bailes*, *Formación profesional*, *Integración al medio*, hasta alcanzarse el clímax expositivo y el paroxismo administrativo bajo el encabezamiento titulado *Problemas nerviosos*, que a su vez se divide en distintos puntos en los que se nos informa de todos y cada uno de los encuentros sexuales del personaje con personas del sexo opuesto en un periodo concreto de cuatro años:

- 1) A Frank —o sea el mozo de cuerda— la atrajo el hecho de hallarse imprevistamente sola con él en un sótano de la empresa y la necesidad de colmar el vacío dejado por el primer amante (...)
- 2) A Bob —o sea el ex jefe— la atrajo el cúmulo de cualidades ya apuntadas. Se habían encontrado casualmente (...)
- 3) A Lon —o sea el pintor negro— la atrajo el sensual físico africano y la posibilidad de hablar de arte, sumados al misterio

de su existencia bohemia (...) 4) A Danny la atrajo su prometedor condición de estudiante, abierta a todas las posibilidades de triunfo, la llegada del muchacho fue sorpresiva (...) 5) A Ricardo —o sea el mexicano— la atrajo la apostura y el arte seductor del joven, quien le hizo creer en un enamoramiento fulminante por parte de él (...) 6) A Pete —o sea el vecino— la atrajo la necesidad angustiosa de olvidar la traición de Ricardo (MP 1973: 46-52).

Exactamente el mismo procedimiento notarial es utilizado para describir al otro personaje principal de la novela, Leopoldo Druscovich, bajo el rótulo ACONTECIMIENTOS PRINCIPALES EN LA VIDA DE LEO (MP 1973: 80-102), desarrollado en apartados como *Problemas de adolescencia*, subdividido en secciones a), b), c), d), e) y f), o *Actividades laborales* y *Nueva fase*, donde su relato biográfico es seccionado a través de fechas, siempre manufacturado el texto mediante los rasgos morfosintácticos y léxicos propios del estilo administrativo que he señalado antes. Y la apoteosis en el empleo de este recurso, coincidente con el punto álgido en la trama policiaca que sirve de excusa a la construcción de la novela, es alcanzada en el capítulo XIII, mediante idéntica fórmula a la aplicada en el pasaje de la romería en *Boquitas pintadas*, reforzado aquí su efecto al superponerse la técnica al relato de acontecimientos inesperados fundamentales para la resolución de la intriga secundaria generada. Sobreposición que da lugar a la estructuración del capítulo completo en subepígrafes como estos:

Sensaciones experimentadas por Gladys al notar que Leo empuña un revólver y María Esther permanece callada (...) *Sensaciones experimentadas por Gladys cuando oye a María Esther preguntar a Leo “¿Qué vas a hacer?” (...)* *Sensaciones experimentadas por Gladys al oír que Leo responde a María Esther “La voy a matar” (...)* *Sensaciones experimentadas por Leo al notar que el ojo de Gladys le mira el bulto curvo que su sexo forma bajo la toalla arrollada (...)* *Sensaciones experimentadas por Leo al depositar el revólver bajo la cama, junto a los pies de Gladys (...)* *Sensaciones instantáneas experimentadas por María Esther cuando Leo la recuesta junto a Gladys (...)* *Sensaciones experimentadas por Gladys ante Leo que con suavidad y a la vez firmeza le separa las piernas, después de besar a María Esther levemente en la boca (...)* *Sensaciones experimentadas por Gladys al ser penetrada compasiva pero*

dolorosamente por Leo (...) Sensaciones experimentadas por Gladys al ceder el dolor y lograr un placer creciente (MP 1973: 181-94),

ejemplos de un clara ruptura o desproporción entre sujeto-objeto-circunstancia cuya función es la revelación textual de la problemática relativa a la pareja de nociones orden / sometimiento que surge al analizar las implicaciones del discurso jurídico y administrativo en la práctica social desde la que se genera todo tipo de texto.

2.2.3. El discurso fotográfico. Memoria versus Inmovilidad.

La fotografía, cuya historia comienza oficialmente en 1839 con la divulgación del daguerrotipo, fue desde su invención objeto de discusión acerca de su estatus artístico, como suele ocurrir con todo nuevo medio de producción artística o de comunicación. De asistencia científica a la observación de la realidad, pasando por el fotodocumentalismo y el fotoperiodismo, no será hasta los años sesenta del siglo XX cuando la fotografía logre su reconocimiento como modo de expresión artística digna de exponerse en galerías y museos. El lenguaje fotográfico se basó en un principio en la herencia del lenguaje pictórico. Sin embargo, rápidamente acrecentó su léxico en cuanto la cámara se convirtió en un dispositivo portátil y de no muy complicado manejo, gracias a la facilidad para la consecución de enfoques extremos (picados, contrapicados, etc.), y gracias a la captura del movimiento con largos tiempos de obturador y al arbitraje inherente a la elección de un momento concreto para ser plasmado, elementos que permitirían la traslación de la subjetividad del fotógrafo a la fotografía y la consiguiente construcción de un lenguaje artístico propio, que no es oportuno examinar ahora. Baste señalar que el tiempo y el lugar de la toma de la fotografía son los factores que inciden de manera más determinante en el discurso visual que pretende exponer el autor y que, al menos en la situación sociohistórica a la que nos remite *Boquitas pintadas*, la Argentina rural de los años treinta, en la que este nuevo soporte se limitaba a la captura en papel de recuerdos en imágenes sin preocupaciones estéticas, la fotografía era el *mass media* con mayor vinculación y compromiso directo con la realidad. Y otra vez es esta novela la que alberga una mayor coincidencia entre

formulaciones textuales y estructuras compositivas fotográficas, señalando de nuevo una zona de conflicto referida al papel que juegan los medios de comunicación en una sociedad dada, presentándose en algunos casos esta ligazón entre estructura textual y estructura social como mera incrustación y en otros como verdadero articulador narrativo, según la misma técnica ya observada en los apartados anteriores. Así, al inicio de la Tercera Entrega nos topamos con el siguiente ejercicio de taracea, donde la mudanza desde el discurso fotográfico al literario se lleva a cabo incluso con el álbum puesto:

ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS

Las tapas están tapizadas con cuero de vaca color negro y blanco. Las páginas son de papel de pergamino. La primera carilla tiene una inscripción hecha en tinta: JUAN CARLOS ETCHEPARE, 1934 (...) Primer grupo de la izquierda: un anciano y una anciana sentados, busto de una anciana, busto de un anciano, calle de una aldea de las provincias vascongadas, niño de meses, familia en una volanta tirada por un caballo blanco (...) Los siguientes grupos de la izquierda, hasta terminar el álbum, pertenecen a diferentes momentos de las décadas del veinte y el treinta, con la presencia frecuente de un joven de pelo castaño claro largo cubriéndole las orejas, figura atlética e invariable sonrisa (...) el rostro de un joven Suboficial de Policía, aceitoso pelo negro rizado, ojos negros, nariz recta de aletas fuertes, bigote espeso y boca grande (...) los dos jóvenes ya descritos, sonriendo sentados junto a una mesa cubierta de botellas de cerveza y cuatro vasos, sobre los muslos de ellas sentadas dos mujeres jóvenes, con escotes bajos, carnes fatigadas, rostros desmejorados por los afeites excesivos (MP 1972: 37-40).

El álbum de fotos suple la tradicional descripción decimonónica. La feroz objetivación resultante, aparte de no dejar resquicio alguno a la imaginación, interpela al lector como testigo de unos hechos pasados y acaecidos realmente. Se muestra a sí misma como puente hacia una realidad imparcial, pero definitivamente perdida. Y es que *Boquitas pintadas* renuncia a la actualidad como espacio narrativo. Todo ha sucedido ya antes de su comienzo, no hay transcurso propiamente dicho. Los hechos son consignados mediante notas necrológicas, actas o informes médicos o policiales, como hemos visto, y el romance y la muerte que fundamentan el esbozo de la trama se hallan perdidos en esos documentos, en ese conjunto de informaciones añadidas. Nené, la protagonista, en su esfuerzo por recapturar esa realidad perdida, establece el espacio de separación entre

la verdad y su reflejo, su memoria o sus ecos, pero todos los datos son proporcionados al comienzo, y la fábula de la novela consistirá en la exploración de su impotencia para apropiarse otra vez de su pasado, para alcanzar de nuevo el referente esbozado por todo el sistema de convenciones que la rodea. Las experiencias temporales interiores no tienen correlación directa con el tiempo efectivamente medido en base a una convención social:

el tiempo vivido es una función de la carga o de la ausencia (del vacío) de experiencias interiores del sujeto. Es decir, la experiencia interior temporal varía según el grado de saturación de experiencias interiores o con su ausencia (...) En la experiencia interior temporal tienen una particular función la fantasía, la memoria y la imaginación (...) El tiempo de la memoria es la más subjetiva de las experiencias interiores temporales (HELLER 2002: 647-48).

Pero las fotos están ahí, como plasmación estática de una referencia a todas luces real, aunque ya muerta. Como las lápidas que dejan constancia de un tiempo y un lugar ajenos a la experiencia interior del sujeto. La ausencia de ese tiempo y ese lugar perdidos es lo que lleva, inútilmente, al juego de fechas y de voces que estructura la novela, y que lleva al personaje a intentar recuperar las tensiones de la actualidad, a realizar la reconstrucción arqueológica que dé un sentido a tanto desbarajuste.

El discurso fotográfico reaparece a lo largo de la novela a través de fogonazos exhaustivamente descriptivos, recuentos interminables o inventarios de izquierda a derecha y de arriba abajo. Para el trasvase discursivo se sirve Puig de ingredientes similares a los requeridos por el discurso jurídico-administrativo: tendencia generalizada al uso de sustantivos, presencia de numerosos infinitivos y participios, utilización de adjetivos restrictivos, gusto por las enumeraciones... Aunque ya desprendidos los rasgos de este discurso de la materialidad impuesta por el álbum y sus tapas de cuero de vaca, directamente asimilado en el discurso literario como un todo orgánico, emergerán siempre del texto con la intención recordatoria de que el tiempo y el lugar pasados, maleables y polimórficos en la memoria, son inamovibles en la realidad del papel:

La lápida de mármol blanco contaba con el adorno de dos floreros de vidrio sostenidos por sendos brazos de bronce atornillados al mármol. En bajorrelieve estaba grabada la inscripción correspondiente al nombre y a las fechas de nacimiento y muerte del difunto y lucían algo apretadas, debido al poco espacio disponible, cuatro placas recordatorias en bronce de diferente diseño (...) La placa colocada en el ángulo superior izquierdo tenía forma de libro abierto colocado sobre ramas de muérdago y de las páginas surgían en altorrelieve las letras onduladas (...) La placa colocada en el ángulo superior derecho tenía forma rectangular. Junto a una antorcha en relieve aparecía la inscripción dispuesta en líneas rectas paralelas (...) La placa colocada en el ángulo inferior izquierdo era cuadrada y tenía (...) (MP 1972: 217).

2.2.4. La vaciedad como eje.

Volvemos así, a modo de corolario, a lo propuesto al inicio de este capítulo, a la asunción de la significación en el defecto, en la carencia. El núcleo de la obra de Puig es un agujero cavado para forzar al significado hacia la huída, creado sólo para presionar todas estas discursividades hacia un incesante viraje, para obligarlas a desplazarse centrífugamente, sin una médula en la que anclarse. Sus novelas se diseñan sobre un plano en el que cuestionar la vinculación del lenguaje con sus referentes, y se afianzan sobre el andamiaje de la artificialidad a través del levantamiento de una escritura deficitaria, incompetente para la sujeción del mundo al que apunta. Y de este modo, trocando esa inaccesibilidad y esa polemización en un principio constitutivo, es como la vaciedad, por paradójico que parezca, se erige como elemento integrador de su obra. En palabras de Sánchez Trigueros, haciendo extensibles sus reflexiones acerca de estas cuestiones en lo relativo a las prácticas escénicas contemporáneas, este blanco tipográfico lo llena todo «a través de un vacío verbal que apunta claramente hacia la liberación de la tiranía secular de la palabra» (SÁNCHEZ TRIGUEROS 1990: 383). El concepto de vacío tiene su origen en la representación esquemática del objeto en el texto, lo que deja aspectos indeterminados y posibles determinaciones que asignar. Lo que está ausente de las escenas aparentemente triviales, los vacíos que emergen del diálogo, es lo que impulsa al lector a completar los blancos con proyecciones. La palabra es diluida a favor de otro tipo de signos semióticos. Todo lo dicho sólo parece

tomarse en consideración en tanto que referencia a lo que no se dice; son las implicaciones y no las afirmaciones las que dan forma y amplitud al significado. Lo escondido incita al lector a la acción, pero esta acción está también controlada por lo que se revela. Los vacíos funcionan como un eje en torno al cual gira la totalidad de la relación texto-lector. Los blancos estructurados del texto provocan que el lector lleve a cabo el proceso de reflexión en los términos establecidos por el texto:

Los blancos indican que los distintos segmentos y esquemas del texto van a ser conectados aunque el propio texto no lo diga. Son las junturas no observadas del texto y, ya que distinguen las perspectivas textuales de los esquemas, simultáneamente causan actos de ideación en el lector. En consecuencia, cuando los esquemas y las perspectivas se han unido, los blancos desaparecen (ISER 2001: 251).

La finalidad de esta técnica no es tanto el desprendimiento como la invitación a encontrar el vínculo ausente. Esta presencia del lector en el texto provoca un punto de vista móvil que va moviéndose entre todos los segmentos, entrelazándolos y construyendo una red de perspectivas por la que el mismo texto, producto de la interconexión, se halla regulado y controlado por los blancos:

Padre, tengo muchos pecados que confesar. Sí, más de dos años, no me animaba a venir. Porque voy a recibir el sacramento del matrimonio, eso fue lo que me ayudó a venir. Sí, ayúdeme, Padre, porque con la vergüenza no consigo nada, Padre, ayúdeme a confesarle todo lo que he hecho. He mentido, le he mentido a mi futuro marido. Que tuve relaciones con un solo hombre, con un muchacho que se iba a casar con migo y después se enfermó, y no es verdad, lo estoy engañando ¿qué tengo que hacer, Padre? Pero si se lo digo lo voy a hacer sufrir, sin ningún provecho para nadie. Pero cuando la verdad no sirve más que para hacer sufrir, ¿hay que decirla lo mismo? Lo haré, Padre, pero tengo otra mentira muy grande que confesarle, una mentira tan grande... No, Padre, el pecado de lujuria ya lo había confesado, de ese pecado ya estoy limpia, otro Padre Cura me absolvió. He mentido ante la Justicia. Ante el Juzgado de Primera Instancia de la Provincia de Buenos Aires. ¡No! eso no puedo hacerlo, Padre. No, la verdad no serviría más que para hacerme sufrir más a mí y a todos. Padre, yo se lo cuento todo, sí, a usted se lo cuento todo. Sí, Padre ¿Por qué, Padre? (MP 1972: 208-209).

En este caso la ocultación de las palabras del sacerdote puede parecer no más que una leve bofetada de sarcasmo. El cura, símbolo del poder divino y también del poder terrenal, escucha los pecados de los demás y es capaz de juzgarlos. El pueblo acude a esta representación de la autoridad para purgarse, para aliviar el peso de su conciencia cargada de culpas. Esta figura autoritaria se encuentra ahí, a su disposición, y parece atender a las peticiones de perdón del pueblo, e interesarse por sus miserias. Sin embargo, su palabra no ve la luz, se ahoga en el blanco del papel porque su consistencia no le permite o no la hace merecedora de adquirir la densidad de la letra escrita, o tal vez porque la humillación a la que es sometida esa alma en pena que confiesa mediante la inquisición sacramental a la que voluntariamente se presta no la hace digna de su escritura. Esa palabra no nos es mostrada como prueba de su fútil existencia, a pesar de la aureola de solemnidad y atavismo con que la tradición la ha transmitido a lo largo de los siglos. En este caso el blanco en el texto se erige como silenciamiento, como palabra que, pese a haber sido dicha, no se ha querido trasladar a la escritura. Esta omisión significa un vacío que reclama la atención sobre sí mismo y provoca la revelación de otros signos semióticos. La razón por la cual Puig ha ocultado esa palabra es la pieza del juego con la que el lector puede moverse a través del tablero de la significación. Los huecos dejados por ese encubrimiento son lugar para la acción receptora del sentido. Su no constitución en lenguaje no puede interpretarse como simple negación o señal de irrelevancia, sino que tal liquidación origina la búsqueda de nuevos lenguajes,

los cuales, al faltar la palabra ordenadora y directora, se ven obligados a entenderse, apoyarse y potenciarse entre sí en un sistema totalmente abierto, abocado a una reestructuración continua de los elementos que la componen (SÁNCHEZ TRIGUEROS 2008: 76).

En el siguiente caso, ejemplo de un recurso repetido hasta la saciedad en las novelas de Puig, especialmente en *Boquitas pintadas*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *El beso de la mujer araña*, los blancos estructurales, no relegados a la categoría de ausencia total sino textualizados en forma de puntos suspensivos, constituyen una forma de vaciedad mucho más sutil. Hemos podido observarla en anteriores citas. Se trata de una vaciedad parcial, una blancura no del todo eliminadora, sino más bien

desdibujadora, diluyente. Aquí la palabra no dicha no es condenada a la nada. Se trata de una palabra que el personaje prefiere no decir, pero cuya existencia, por el contrario, el autor considera necesario señalar. La voz interior del personaje no es pronunciada, y por tanto no puede ser escuchada por nadie, pero la no pronunciación no conlleva la inexistencia de la palabra, que pese a no llegar a convertirse en voz consigue convertirse en escritura, una escritura que no puede plasmar ningún enunciado sobre el discurso pero que aflora en la faz del texto, corporeizada en los tres puntos suspensivos (—...) seguidos del guión, tres puntos que no dicen nada pero revelan tanto como esconden. Pequeño artificio formal que en su aparente oquedad contiene una llamada de atención a la problemática inherente a las relaciones existentes entre la palabra, la oralidad y la escritura:

—Señor... Larry, Yo sé inglés, sé todas las palabras. En francés, en italiano, sé todas las palabras. En castellano, mi lengua original, sé todas las palabras, pero...

—...

—Estuve muy enfermo, en mi país. Me acuerdo de todas las palabras, de cómo se llaman las cosas que se pueden tocar, y ver. Pero otras cosas, que no están más que en... en...

—...en su mente...

—No, no es eso. Pero ya se va a dar cuenta, más que pronto.

—...

—Pero las palabras las sé. (MP 1980: 10),

Tal aniquilamiento de la palabra se convierte así «en un elemento más, un signo no privilegiado y sometido al conjunto de los signos escénicos» (SÁNCHEZ TRIGUEROS 2008: 84), sin temor a considerarlos «escénicos» por cuanto de teatralidad gozan la mayoría de las escenas dialogadas en la novelística de Puig.

2.2.5. El desenmascaramiento de lo inofensivo de los mass media en *Boquitas pintadas*.

Todo este juego de muestras y ocultamientos, de sugerencias y determinaciones, nos conduce inevitablemente a plantearnos el problema de la autoría o, mejor dicho, la falta de autoría del discurso literario puiguiano, aparente carencia de autor que no es, al fin y al cabo, sino un desafío a esa misma autoridad que no parece asomarse al texto por ninguna parte. Volviendo de nuevo a *Boquitas pintadas*, la novela es presentada al lector como fenómeno resultante de un proceso de producción en el que no se nos son ocultadas las determinantes y circunstancias adicionales, entendida la literatura como todo un conjunto de actividades, sólo parte de las cuales serían textos para ser leídos, o textos para ser escuchados, en el sentido polisistémico propuesto por Itamar Even-Zohar, que incluiría la producción y el consumo, el mercado y las relaciones de negociaciones entre normas. La novela, configurada como una recopilación de cartas informes, crónicas, confesiones, conversaciones, agendas, etc., da lugar a la aparición de una instancia intermedia entre el autor implícito y / o el narrador y el lector. Esta figura, que podríamos considerar un compilador o editor, siguiendo la terminología de Darío Villanueva (1989), no es en realidad el enunciador del mensaje narrativo, sino un mediador en el proceso comunicativo del mismo, tarea en cuyo desencargo puede asumir diferentes grados de responsabilidad, desde una simple ordenación y transcripción del discurso fenoménico —que Villanueva opone a otro tipo de discurso al que denomina nouménico, identificando ambos con nociones derivadas de la fenomenología— hasta una selección e incluso una censura del mismo. La constitución de *Boquitas pintadas* es una estructura de varios estratos, unos lingüísticos, y otros de algún modo externos al lenguaje, pero relacionados con la sociedad y con los personajes que pinta y solidarios todos ellos entre sí. Pero en la obra una serie de elementos constitutivos quedan en estado potencial, pues la novela es en realidad un puro esquema, una suma de presencias y vacíos que, volviendo a Villanueva, el lector implícito debe decodificar y actualizar. La historia, además de a través de su estructura interna, se transforma en discurso gracias a lo que Wolfgang Kayser denomina «formas constructivas externas», esto es, el párrafo, el bloque, el capítulo, la parte. Este diseño editorial o distribución del texto en unidades menores identificables tipológicamente, que no debe confundirse con la estructura interna de la obra, tiene en este caso evidentes

repercusiones semánticas. La misma disposición de la novela en dieciséis *entregas* ya nos está acercando al universo de serie B en el que Manuel Puig se mueve a sus anchas, el mundo de las radionovelas y el folletín. La división del libro en dos partes, una primera titulada *Boquitas pintadas de rojo carmesí*, que contiene las ocho primeras entregas, y otra segunda cuyo título es *Boquitas azules, violáceas y negras*, que contiene las ocho restantes, ya nos pone en la pista de algunas diferencias básicas entre ambas partes. Las citas que encabezan cada entrega, la mayoría de ellas letras de tangos y boleros interpretados por Carlos Gardel en la película *El día que me quieras* (1935, John Reinhardt), además de remitirnos a este contexto histórico concreto, también siguen un orden lógico-discursivo, que va creando en el lector unas expectativas al final no cumplidas. El tema central de la mayoría de los tangos es el regreso de un viejo amor o la imposibilidad de rehabitar el tiempo pasado, pero aparte, en este filme, Gardel interpreta el papel de un tanguero cuya mujer fallece por tuberculosis, en inmediata analogía con el argumento de la novela. Todos estos elementos, unidos a los espacios en blanco que emergen de los diálogos, invitándonos a ser rellenados, son ejemplos de la importancia que el *paratexto* —según Genette la relación que el discurso en sí mantiene con su título general, con el de cada uno de sus capítulos y con otros elementos como capítulos, citas, notas—, adquiere en *Boquitas pintadas*, importancia mucho mayor que la que poseen el narrador y el autor. Manuel Puig sólo se evidencia como narrador en la puesta de títulos y en la ordenación cronológica. Todos los testimonios se presentan sin intermediario que los justifique: de la boca al texto, de la carta a la página, del teléfono al libro, el narrador hace acto de presencia en contadas ocasiones, y sólo para realizar un recuento objetivo de los acontecimientos. Se acentúa el deseo de anonimato, la falta de autoridad, las voces de sus personajes no son sino ecos de las voces de diferentes medios. La absoluta asepsia de la voz del narrador y el predominio del diálogo son evidentes con un simple vistazo que se le eche a la novela por encima, así como su carácter esquemático y sus lagunas e indeterminaciones. La premeditada ausencia de una autoría visible no deja de ser una reacción irónica contra el autoritarismo presente en la Argentina de los años cuarenta, práctica sociohistórica que en el texto se realiza como fundamental articulador discursivo del microcosmos en que se convierte el pueblo de Vallejos.

En el discurso narrativo de *Boquitas pintadas* confluyen diferentes prácticas discursivas propias de la situación comunicativa de lo que se ha dado en denominar era

de la información, la era de las comunicaciones de masas (radio, televisión, periódicos, literatura popular, música de consumo rápido): nuestra era, al fin y al cabo, caracterizada —muy someramente— por su provisionalidad y por su producción en serie. Aparentemente puede decirse que la sociedad industrial moderna, debido al innegable crecimiento del bienestar que procura al conjunto de sus miembros y las múltiples posibilidades de enriquecimiento y de promoción social que les ofrece, podría ser una sociedad en la que la felicidad sería posible. En todo caso, su finalidad confesada es la persecución de la felicidad. El discurso publicitario enseña que el objetivo vital de un individuo es alcanzar la felicidad, y que el medio para conseguirlo es la integración en la sociedad toda vez que se tome la máxima parte posible en los repartos de bienes materiales. Es más: cualquier individuo puede ser feliz con la condición de pensar en ello incesablemente, y de pensar únicamente en ello. La felicidad, en los últimos tiempos, no consiste ya en la acumulación de bienes preconizada por la burguesía liberal del siglo XIX, sino que se halla ahora al alcance de todos, en la medida en que la misma consiste no en la adquisición de bienes costosos sino en vivir según el instante, en el aprovechamiento inmediato de esos bienes. Y por supuesto este goce está estimulado por la presión que los medios publicitarios ejercen. Esta carrera tras las equívocas riquezas exhibidas en las vitrinas publicitarias se traduce, como ya comenté, en una suerte de seriación de los individuos, que, incapaces de llevar a cabo los esfuerzos para salir de ellos mismos, viven unos junto a otros sin poder superar su soledad, presos de su pasividad y de sus deseos de goce. Desde el plano individual se asiste a un empobrecimiento de lo imaginario en provecho de la función adaptativa a la realidad. La distancia entre lo real y lo posible, entre la satisfacción y el deseo, ha menguado considerablemente (GOLDMANN 1972), como si dentro de una farsa teatral nos moviéramos torpemente, paralizados por exigencias de un guión que otros han escrito. Precisamente de farsante-autor a farsante-lector parece escribir Manuel Puig esa comedia trágica de la felicidad que es *Boquitas pintadas*, traicionando el juego discursivo que nos propone mediante su desarticulación y su ridiculización, a través de la más feroz neutralidad de su calco paródico. Los protagonistas de esta farsa, más que actores, pueden considerarse marionetas, puesto que no actúan; son manejados por el autor-titiritero, para mofa del respetable, con unos hilos guiñolescos completamente visibles al espectador. La obediencia ciega a las leyes de la discursividad propia de los medios de masas o, dicho de otro modo, la obscena visibilidad de estos hilos, supone la clave transgresora del modelo comunicativo

adoptado para poner en pie el tan voluble como brumoso mundo folletinesco que cobra vida en las páginas de esta novela. *Boquitas pintadas* es un clarísimo ejemplo de reelaboración y redistribución de materiales discursivos preexistentes, de encrucijada de textualidades y de sistemas de referencia y de reacciones sociopsicológicas diversas, de cómo la socialidad se inscribe y opera en el interior del texto literario para ser desenmascarada, subvertida, puesta del revés en contra de los mismos códigos que le sirven de base. Una colección de personajes despersonalizados cuyas vidas se entrecruzan tan frívola como tragicómicamente desfila ante nuestros ojos condescendientes con el mismo paso resignado con que desfilarían los internos de una prisión para pasar revista ante el alcaide. Unos personajes enredados en una madeja ineluctable que Puig se encarga de devanar, para conformar otro ovillo final en el que sus historias y sus destinos quedan atrapados como moscas en una tela de araña. La tela de araña resultante de un proceso de producción cuyas determinantes no nos son ocultadas. El discurso novelístico de *Boquitas pintadas*, tal y como comentaba antes, es entendido como todo un conjunto de actividades de las cuales sólo una parte es constituida por textos propiamente literarios, mientras que otras, pese a su plasmación material en el mismo soporte textual, nacen de la copia de la especificidad de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva, ajustándose a las condiciones objetivas de éstas e integrándolas en su enunciación literaria. Confluyen en esta obra, con una explicitud exasperante, el código lingüístico y el código cultural, evidenciándose sarcásticamente los mecanismos de la producción cultural y artística como un intrincado engranaje social cuya función, en última instancia, viene a ser la reglamentación, el control de los individuos que la componen. Lo que convierte a *Boquitas pintadas* en una obra tan paradigmática para el objeto de este estudio no es, por supuesto, su referencialidad, sino el proceso de codificación del referente, el desplazamiento del discurso social hacia la literatura, su textualización en una red de relaciones interdiscursivas que acaban «dejando en los estrictos huesos su propia originalidad creadora». Si Manuel Puig es uno de esos autores que acaba cayendo por ello en una posición que los lleva «a considerarse como simples medios o aparatos de fonación de un discurso o realidad que los sobrepasa» (CHICHARRO 2005: 20-21), opinión compartida, entre otros, por Vargas Llosa —para quien en la obra de Puig la vida queda recortada por la superficialidad y el «parecer» adquiere mayor importancia que el «ser»— sería otro debate. Lo que me interesa aquí es constatar el modo en que Puig consigue poner en escena todo un repertorio de discursos, la construcción de la novela

como espacio dialógico, siguiendo a Bajtin, en definitiva, «la acción dialéctica entre lo intrínseco y lo extrínseco» (...), considerado [el texto] como una especie de «anáfora transtextual» por cuanto «dialoga con estímulos de muy diversa procedencia» (GÓMEZ-MORIANA 1987: 217).

En torno a la muerte del personaje de Juan Carlos Etchepare y al desplazamiento de las culpas, pese a que el crimen no ocupe su centro, gravitan las relaciones jerárquicas que sustentan la intriga de la novela, así como los elementos melodramáticos que sirven de acompañamiento a la reconstrucción —a la textualización— de un mundo estructurado en rígidas diferencias sociales. Si tomamos —con pinzas, cómo si no— el claustrofóbico microcosmos del pueblo de Vallejos y analizamos la dialéctica planteada en la obra entre lo que es dicho y lo que es hecho, entre la realidad y la representación de esa realidad, podemos con facilidad reconocer, entre la maraña de opacas vidas que entrechocan sacudidas por unas implacables líneas directrices para ellas incomprensibles, una sola existencia: la del pueblo argentino, subyugado por la verdad indiscutible impuesta por el autoritarismo, el mismo autoritarismo que hizo abandonar a Puig el país. Vallejos nos remitiría a la Argentina invisible, la de sus gentes, con sus historias silenciadas, frente a otra Argentina, oficial y luminosa, con su historia, la de sus dirigentes. Nos hallamos, pues, ante la clave transgresora de *Boquitas pintadas*. De un lado, queda clara la concepción de texto literario como lugar de cruce de otros textos y discursos, tanto literarios como no literarios, antes que como *representación* directa o inmediata de lo real. No convendría nunca olvidar que «la literatura crece en los bordes, anexándose materiales no estéticos (...) expandiéndose sobre la no literatura» (SHKLOVSKI 1992) y que, pese a la excesiva radicalidad de la teoría de MacLuhan de que «el medio es el mensaje», resulta obvio que, al menos, la manipulación de los medios ejerce una grandísima influencia sobre el mensaje. La comunicación con el lector se produce en *Boquitas pintadas* mediante la multiplicidad de estilos, la mezcla de procedimientos —insisto, tanto artísticos como no artísticos—, siempre conscientemente en movimiento en torno a la concepción interdisciplinaria de la literatura. De la misma forma en que operan los artistas conceptuales (COMBALÍA 2005), Puig no necesita un objeto para representar un acto, sino que él mismo hace el acto. La materialidad de la obra es la que constituye su misma reflexión, los actos performativos del lenguaje realizan lo que enuncian. La especificidad del material narrativo de esta novela no concluye en la novela misma, sino

que trasciende el ámbito del discurso en sí para alcanzar la categoría de obra entendida como proceso. Proceso de búsqueda, de diálogo, de entendimiento que, pese a las apariencias, no llega a abrirse paso nunca. La reconstrucción de géneros masivos, expresiones no originales y códigos hipersistematizados hacen que la artificialidad acabe destituyendo a la realidad como caricatura impúdica de ésta, reemplazándola y alzándose como la única verdad alcanzable y provocando, por ello mismo, una angustiada sensación de vacío ante tal torbellino de pasiones extremas, identidades ambiguas e incógnitas sentimentales estereotipadas y difusas. Las diferentes concepciones del mundo desprendidas de la utilización de tan dispares códigos narrativos (cinematográfico, epistolar, televisivo...), sus lógicas de todo punto inarmónicas, que imposibilitan cualquier tipo de diálogo real entre los personajes de la novela, tienden, justamente, a la desestimación de la posibilidad de que tales códigos, aparte de una función de regulación (de dominación), puedan desempeñar otro tipo de funciones más necesarias y caras: socialización (real), sublimación del sujeto, en fin: conquista de la felicidad. Puig, con fría obscenidad, apoyado en los ritos mágicos de un falso culto, propone una «alienación productora de sentido», un juego de ambigüedad por uso alienador de un referente intertextual:

Perfecto artificio y perfecta estrategia que con la misma fuerza que convence se declara a sí mismo como tal artificio y estrategia. Al mismo tiempo que crea la ilusión de movimiento nos muestra los hilos guiñolescos de la farsa. Y que una mano exterior (autor implícito) los mueve» (GÓMEZ-MORIANA 1980).

Puig, participando del espectáculo, consigue hacer estallar la burbuja de la falsa representación, traicionando su propio juego, traicionándose a sí mismo como autor y dando con este destaponamiento por concluida esta grotesca comedia de la felicidad que es *Boquitas pintadas*:

—Mabel, ¿estás realmente enamorada de tu novio?

Mabel titubeó, los breves segundos que tardó en replicar traicionaron su juego, la comedia de la felicidad estaba terminada. Nené con profunda satisfacción comprobó que se hablaban de farsante a farsante (MP 1972: 205).

2.3. Géneros literarios y productos de masas.

La teoría de los géneros literarios, bajo cualquiera de sus planteamientos tipológicos o estilísticos, ha ejercido tradicionalmente un incuestionable peso sobre la reflexión preceptiva de la literatura. Desde la habitual clasificación tripartita que ha circulado en Occidente desde el siglo XVI (lírica, épica y dramática), pasando por la tipología hegeliana de las modalidades de representación referencial literaria de la realidad (objetiva, subjetiva y mixta) —que recogiendo los antecedentes de Schlegel y Schelling acabó siendo la sistematización más completa y exhaustiva—, no fue hasta 1902 cuando en la *Estética* de Croce encontramos la primera oposición radical a cualquier elaboración y justificación teórica de una tipología de los géneros literarios. El idealismo croceano consideró este asunto estéticamente irrelevante, al sostener que cada obra literaria es única, irrepetible e inclasificable. Esta separación y absolutización de la unicidad estética de la obra de arte colisionaba de frente contra el género literario, según él un *pseudoconcepto* de función meramente nominadora e historiográfica, carente de valor cognitivo alguno y válido a lo sumo para fines didácticos por parte del historiador. Pero fue precisamente su desmantelamiento de la relación entre la singularidad de la obra y la tradición literaria lo que introdujo la posibilidad de la nueva concepción del género propuesta por el formalismo ruso y el estructuralismo. Todorov enfocaría la cuestión desde el empirismo subyacente al nacimiento de un género y hacia las transformaciones producidas por su carácter dinámico, y contestaría a la negación de Croce con la necesidad de plantearse una doble perspectiva: la histórica y la estructural.

El género es para Todorov el resultado de una elección, una variación y una codificación de hechos lingüísticos recurrentes, que son institucionalizados por una sociedad determinada cuando resultan funcionales para su ideología. Todos los géneros, literarios o no, provendrían de otros géneros, todos ellos multiplicación, amplificación y reelaboración de unos hechos lingüísticos originarios. Resumiendo: «un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas» (TODOROV 1988: 36).

Bajtin, por su parte, al ampliar el concepto de forma para ligarlo a valores externos a la dimensión intrínseca del texto, y como criterio orientativo del verdadero material estético del que un texto es portador, apuntaba a la estratificación interna de las

lenguas en su preciso momento histórico y como base real sobre la que el novelista realiza su obra. Tal orientación es la que lo llevó a dar cuenta del plurilingüismo social, de la urdimbre de voces y de la trama de perspectivas que hace posible la incorporación de la realidad en el texto literario. La dependencia del contenido respecto de estos pilares polifónicos de voces diversas, lenguajes de los personajes y géneros intercalados, es lo que lo lleva a hablar de «formas arquitectónicas», formas constituidas por los procedimientos organizativos y por la selección y/o unificación de los valores cognoscitivos y éticos del contenido. Tales formas supondrían unidades compositivas gracias a las cuales el plurilingüismo conseguiría penetrar en la novela.

Otra de las aportaciones más reveladoras de las últimas décadas es la debida a G. Genette, quien relativiza, sin llegar a desecharla, la presunta naturalidad del género, apuntando a la idea de que sólo las variaciones del mismo resultan significativas desde un punto de vista literario:

A cualquier nivel de generalidad que se sitúe, el hecho genérico mezcla inextricablemente, entre otros, el hecho natural y el de cultura. Que las proporciones y el tipo de relación misma puedan variar es, desde luego, una evidencia, pero ninguna instancia está totalmente dada por la naturaleza o por el espíritu, como ninguna está totalmente determinada por la historia (GENETTE 1977: 183-233).

Introduce además Genette el concepto de *hipertextualidad*, que designa, muy simplificadamente, todas las relaciones posibles que se pueden establecer entre un texto y uno o más sistemas textuales precedentes o contemporáneos, operativas tanto en el nivel sincrónico como diacrónico y conformadoras de una especie de algoritmo textual, un depósito de pautas y expectativas con insoslayables implicaciones históricas (GENETTE 1989). En el centro de las modernas teorías el género es concebido como un modificador cuya función conmutadora reside justamente en su inestabilidad, en su capacidad de desplazamiento entre la tradición y la innovación. Guillén auguraba la muerte de los textos sistemáticos y clasificatorios, de las *artes poeticae*, y proponía un estudio de los géneros desde múltiples puntos de vista, al considerar estos como «modelos convencionales cuyo examen requiere un esfuerzo de observación tanto temática como formal» (GUILLÉN 1989: 182). Ahondaba en esa doble óptica tanto a través de la historia de los géneros como a través de la sociología y el estudio estructural

y pragmático. Centrándonos en la novela, considerada en los últimos tiempos un género autónomo y cuyo nacimiento ha sido estudiado a partir de la hibridación de géneros distintos, sobra señalar que su naturaleza multiforme, su carácter poliédrico y su capacidad de absorción la convierten en un género pluridiscursivo, dialógico y subversivo del orden monológico anteriormente dominante.

Tras ilustres antecedentes como Joyce y Borges, fenómenos como la pérdida de autoridad del autor, la intrascendencia de la originalidad, la disipación de las fronteras entre alta cultura y cultura de masas o la separación entre estilos y lenguajes, tan presentes en la novela llamada posmoderna a partir de los años sesenta, ocupan un visible lugar en el seno de la narrativa puigiana, convirtiéndose esta diafanidad —en absoluto ingenua— en un fructífero observatorio del cuestionamiento mimético de las convenciones, la subversión de los usos y sus sentidos y la desfiguración de la tradición. A través de instrumentos como la ironía o el pastiche la narrativa de Puig se ocupa de forzar textos precedentes anquilosados en sus esqueletos genéricos para comprometerlos —para hipertextualizarlos, según Genette— dentro de su juego literario, en el que al igual que otros elementos modelizadores que he señalado anteriormente, éstos deben ser concertados críticamente. Determinadas piezas de la obra de Puig permiten ser leídas como género, pero la naturaleza convencional del género no cumple en su narrativa una función modelizadora, sino que se convierte en blanco crítico y paradoja modificadora que actúa programáticamente gracias a la puesta en evidencia que sujeta el armazón genérico, sobre el que ilusoriamente se sostiene la posibilidad de narrar la historia. Puig, replicando el principio constructivo de la linealidad a través de la implantación de varias normas compositivas, acrecienta las posibilidades narrativas al transportar las posibilidades interpretativas de esas normas precedentes al corazón de nuevas estructuras temáticas. Este desplazamiento, omnipresente en la mayor parte de su narrativa, nos sitúa ante un campo metadiscursivo cuya función es la reflexión sobre las distintas formas del acto mismo de narrar, sobre las fronteras y correspondencias entre realidad y ficción y sobre el texto literario como mediación entre dichas correspondencias. La apropiación que hace Puig de formas narrativas de la cultura de masas como la novela policiaca, la ciencia ficción o la novela romántica encubre un incisivo propósito crítico dirigido a las categorías de sujeto y de mundo, y da lugar a una red narrativa en la que cada punto que la conforma es susceptible de ser conexionado a otro, en la que se facilita cualquier recorrido posible sin que ninguno de

estos puntos nos dirija hacia un centro, insistiendo en la idea ya adelantada anteriormente de una vaciedad focal que sustentaría todo el tejido textual. Continuando con Genette, el acaparamiento de modelos genéricos ejercido por Puig obedecería a lo que él denominaba un comportamiento hipertextual, puesto que su uso no se limita a meras alusiones paródicas, sino que su transformación según una determinada intención semántica, o incluso su superposición automática a otro género o estilo, culmina en una reelaboración o actualización de los textos tomados como materia prima, nunca en una simple imitación. Las múltiples variaciones de los modelos genéricos, la infracción de sus reglas o el incumplimiento de sus principios, son efectos de una desfiguración de la función modelizadora del género mismo, distorsión que apunta tanto a las posibilidades de apertura creativa del mismo como al cuestionamiento del acto narrativo en sí, como vengo diciendo.

A continuación describiré los recursos estructurales así como el proceso funcional de algunas de estas desfiguraciones modelizadoras, atendiendo por igual a los elementos mórficos empleados —tomados de la matriz dominante de los sistemas genéricos, particularmente los de la literatura de masas—, y al material histórico y modélico a cuya reelaboración o actualización van encaminadas esas distorsiones de la modelización.

2.3.1. La novela negra. Breve panorama histórico y estructura genérica.

La novela negra, nacida en Estados Unidos en los años veinte, se presenta en sus inicios como novela de corte realista, cimentada sobre una testificación de tipo social que intenta arrojar luz a los rincones oscuros que esa sociedad oculta bajo su superficie: pobreza, delincuencia, marginalidad, corrupción, criminalidad, etc., generalmente sin demasiado trasfondo crítico. Puede afirmarse que este género es el representante de la tradición realista en la literatura popular del siglo XX, condicionado por el desarrollo urbanístico, el capitalismo avanzado, la sociedad de consumo y las nuevas formas de división del trabajo en las grandes urbes. Sobre él se han cernido tanto miradas detractoras —que han querido reducirla a una mera prolongación de la novela de aventuras, haciendo caer sobre él el peso del marbete de la «baja calidad estética» o del «mal gusto» al que me refería en la introducción de este trabajo—, como fervientes

defensas de su incuestionable literariedad, debate del que ya pasé de largo al plantear la problemática en torno a la considerada alta cultura y la cultura de masas y que volveré a obviar al no tratarse del objeto de este estudio. Pero sí que me detendré en esbozar un breve panorama histórico y un perfil definitorio del género, para más tarde comprobar la inversión de reglas y el baile de estructuras con el que Puig consigue recodificar tan rígido material estético al dotarlo de una nueva significación. Y es que la denominación del mismo ya es objeto de discusión. Considera Rodríguez-Jouliá (1970) que el término «novela policiaca» no se ha empleado de la forma más correcta, aludiendo esta denominación a manifestaciones literarias de diversa índole. Propone en aras de una clarificación terminológica el empleo del término «novela de intriga» como etiqueta bajo la cual se abarcarían cuatro tipos de relatos: el policiaco (historias en las que un policía o un detective resuelven un enigma), el criminal (la conocida como *série noire* y las historias de gánsteres), el de misterio (historias de suspense, literatura gótica o de terror) y el de espionaje (historias protagonizadas por espías), aunque admite la volatilidad entre estas líneas divisorias. Pero su clasificación no gozó de demasiado éxito, y el uso del término «novela negra» —no incluido en su índice— se generalizó como rótulo bajo el que pueden agruparse los dos primeros subtipos, quedando fuera de él la novela de terror y también la de espionaje en caso de que en ella predomine la aventura (no obstante numerosos elementos formales y temáticos tanto de la novela gótica como de la de espías también tendrán cabida entre la variada materia prima extraída por Puig para la elaboración de otra de sus obras, *Pubis angelical*).

El término «novela negra», —que a partir de ahora utilizaré de modo meramente operacional indistintamente con el término «novela policiaca»— fue empleado ya en 1949 por uno de los considerados padres del género, Raymond Chandler. En *Apuntes sobre la novela policiaca* (1981), donde el escritor norteamericano resume las características fundamentales de este tipo de literatura en un decálogo más un apéndice con otros breves seis puntos, afirma que la novela negra, ante todo, ha de ser verosímil, tanto en su planteamiento como en su desenlace. Cada ambientación, cada situación y cada personaje ha de resultar creíble. La intriga debe ocupar el centro del argumento, distribuido en una estructura sencilla, y no puede cometerse ningún error técnico en la comisión de los crímenes ni en su investigación. Señala que cada explicación debe ir acompañada de una acción y que el desenlace ha de llegar en una escena fulgurante cuya exposición sea interesante en sí misma sin necesidad de recurrir a nuevos datos o

personajes. Asegura el autor de *The Big Sleep* (1939), su título más universal, llevado al cine en 1946 por Howard Hawks con Humphrey Bogart en el papel del ya mítico detective Philip Marlowe, que la novela policiaca debe gustar a todo tipo de público, impidiendo siempre que un lector avisado pueda encontrar la solución razonada al enigma, y avecindando aquí uno de los principios más característicos del género a lo largo de toda su historia: su vocación de horizontalidad, su propensión a la popularidad. También se hace imprescindible según Chandler que el criminal reciba su castigo de alguna forma, así como una inquebrantable honestidad del autor con su lector, compromiso que concreta en un claro establecimiento de los hechos y en la no ocultación de datos relevantes para el esclarecimiento del misterio. Sólo resulta permisible el engaño al lector en el desvío de su atención hacia la solvencia de problemas paralelos al principal. Dicho lo cual toda novela policiaca contiene dos historias: lo que ha pasado y lo que parece que ha pasado, de lo que podemos inferir una primera proposición inherente al género: que las apariencias engañan, elemental aserción que, como explicaré a continuación, concuerda perfectamente con el propósito de la reutilización del modelo llevada a cabo por Puig en *The Buenos Aires Affair*. Concluye Chandler este artículo con su célebre cita:

La novela policiaca ha dado mayor cantidad de mala literatura que cualquier otra forma de ficción y probablemente mayor cantidad de buena literatura que cualquier otro género literario de tan amplia aceptación y estima. Que se me muestre a alguien incapaz de soportar la novela policiaca: se tratará, sin duda, de un mentecato, de un mentecato inteligente —es posible—, pero de todos modos un mentecato (CHANDLER 1981:18).

Thomas Narcejac, para quien la novela policiaca se convertiría en un simple crucigrama de no ser por el factor del miedo —miedo que se extiende cuando la razón apela a la imposibilidad del crimen y que aumenta cuando nos acerca hasta el asesino—, propone la siguiente definición: «la novela policiaca es un relato donde el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar» (GUBERN 1970: 69). Considera además el equilibrio entre el miedo y la razón una de las leyes básicas del género, de modo que a mayor simplicidad lógica debe corresponder un mayor sentimiento de pánico, en un intento de que el lector delegue en el protagonista el trabajo de pensar. Sea cual sea el intento de definición o explicación al que acudamos, un denominador común será la idea de que nos encontramos ante un tipo de novela en la que el estilo se preocupa más

por la eficacia que por la belleza, como fiel trasunto de la mentalidad del hombre de la calle que, tras la II Guerra Mundial, habita en las grandes ciudades de un mundo desarrollado de *buenos* y *malos*. Aunque no cabe duda de que la novela negra, desde la perspectiva del crimen, dota al lector de una visión crítico-testimonial de la sociedad capitalista, y por tanto en muchas de ellas

lo importante no es la resolución del enigma, del caso, sino el estudio de la sociedad contemporánea, de los conflictos humanos, de los caracteres, de los problemas propios de la gran ciudad; la soledad, la violencia, la explotación... (DE SANTIAGO 1997: 37),

el exitoso H.R.F. Keating, creador del popular inspector Ghote y autor de más de cincuenta novelas negras entre 1969 y 2009, no ofrecía lugar a equívocos en cuanto a su concepción estética del género:

Si bien las novelas en estado puro se escriben porque sus autores saben o sienten que tienen algo que decir, los escritores de novela negra saben que, pese a que también tengan algo que decir, ese algo debe estar subordinado cuando sea necesario a la tarea de mantener a los lectores en vilo a través de todas y cada una de las páginas del libro (KEATING 2003: 11),

e insistía vehementemente en este planteamiento en varias ocasiones más a lo largo de su manual de escritura para aficionados al género:

Sea lo que sea lo que sentimos y queremos transmitir, si ello deviene demasiado presente en nuestra mente olvidaremos el deber del entretenimiento, y habremos acabado escribiendo una novela, no una novela criminal. ¿Y qué? Te preguntarás. Bueno, nada, siempre y cuando la novela resulte ser buena y si nada de lo que se ha hecho en el título, en la clase de historia contada o en la disposición original de ésta ha incumplido ese contrato con el lector que dice: “esto será una novela criminal, te entretendrá sobre todo aunque puede que también te haga pensar un poco” (*Ibid.*, 66-67).

Pero no quisiera de modo alguno caer en la simpleza de sugerir una imagen de la literatura policiaca como pantano intransitable engullidor de cualquier acierto literario extraño a su rígido mecanismo. Baste con señalar lo obvio: que la novela negra otorga preponderancia al *plot* —entendido a la manera de Friedman, como el conjunto de

causas que convierten una acción en lo que es (fortuna, personaje y pensamiento)—antes que a otros posibles valores formales, y que la revelación final se erige como valor estético primordial en torno al cual ha de girar el resto de recursos narrativos sobre los que se asienta el aparato literario. No obstante lo cual he de señalar los esfuerzos llevados a cabo en sus estudios por Valles Calatrava (1986), quien, tratando de impedir un mecánico acercamiento pretextual a este tipo de literatura, sin rehuir la erudición y con una propuesta de análisis crítico que no obvia las aproximaciones estructuralistas, concibe este género en sus investigaciones lejos del supuesto engranaje codificado del que otros autores tratan de hacer modelo hegemónico o fórmula inamovible, con una especial atención en sus trabajos a las razones sociales, políticas, ideológicas y de mercado. Anotado lo cual, y antes de abordar directamente la obra de Puig, recordemos brevemente las coordenadas socio-históricas de las que partimos, y que funcionan como superestructura de este fenómeno literario.

Varias circunstancias favorecieron la aparición de la novela policiaca en el siglo XVIII. Dentro del contexto de la revolución industrial y la lucha de clases, con el consiguiente crecimiento de las ciudades, la criminalidad vio aumentados sus índices de forma considerable en todos los grandes núcleos urbanos. El positivismo y el desarrollo de las ciencias experimentales, unidos a la profesionalización y el perfeccionamiento de los cuerpos de policía, contribuyeron a la eclosión de la criminología moderna, que, planteada como necesaria disciplina científica, tuvo su reflejo popular en la prensa sensacionalista, donde los crímenes misteriosos comenzaban a tratarse como espectáculo bajo la clara influencia de las literaturas populares generadas por la nueva burguesía europea. La novela policiaca nace como reflejo del triunfo de la razón o como una «legitimación de la ideología jurídica burguesa» (PAREDES NÚÑEZ 1989: 10), en cuyos inicios el misterio a resolver se presenta invariablemente como un crimen tenebroso narrado y encuadrado en los formulismos dictados por la literatura folletinesca, y donde la deducción lógica conducente a la verdad es expuesta al lector como una aventura en la que el propósito final es la proclamación de un mensaje de tranquilidad y seguridad, toda vez que el criminal es descubierto, puesto en manos de la justicia y el orden social restablecido. Edgard Allan Poe escribió en 1841 la que tradicionalmente es considerada obra iniciadora del género: *Los crímenes de la calle Morgue*, novela en la que, partiendo de un principio de no contradicción, el autor logra captar la atención del lector a través del establecimiento de una cadena de

razonamientos basada en la eliminación de soluciones imposibles, si bien el recurso de comenzar el *plot* desde el final es contrario al método lógico, procedimiento inquebrantable para todo purista de la novela criminal. Pero a partir de aquí surgieron dos tendencias bien diferenciadas. La anglosajona, representada por el propio Poe y afianzada por Conan Doyle y Chesterton con sus calculadores detectives Dupin, Sherlock Holmes y el padre Brown —convertidos en iconos del género y de la popularidad en general—, otorga primacía a la investigación frente al misterio, y muestra una clara inclinación por el retruécano, el jeroglífico y el doble sentido. La segunda, de tradición francesa, opera en sentido adverso, dotando de preferencia en la atención a los pormenores del enigma, sus causas y sus consecuencias, por lo que el componente dramático y psicológico es más acusado y sus investigadores, por ejemplo Maigret, Arsenio Lupin o Lecocq, creados respectivamente por Simenon, Leblanc y Gaboriu, son personajes de carácter más intuitivo.

Así pues, como fruto del racionalismo positivista, y con sus bases claramente constituidas, el primer giro de timón en la evolución del género vino dado tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial, tras los cuales el reflejo realista resultó suficiente para hacer crecer el miedo en el lector sin necesidad de espacializaciones lúgubres o fantasmagóricas. Se introdujeron el lenguaje coloquial y el argot, así como algunas técnicas cinematográficas, y el drama sufrido por la víctima comenzó a funcionar como motor del misterio en el lugar que antes ocupaba la resolución del enigma. En el momento en que empiezan a dejarse de lado las incógnitas del crimen para simplemente mostrar éste de forma testimonial, presentado como un producto consustancial a la sociedad capitalista avanzada, se suele hablar ya de «novela negra», como nuevo eslabón que deja atrás la tradicional novela policiaca de enigma. Sin embargo los relatos publicados en Estados Unidos por Dashiell Hammett y Raymond Chandler en los años veinte, justo cuando esa novela enigma vivía en Europa su mejor momento de la mano de Agatha Christie, nos impiden entender la novela negra como su descendiente directa. Habría que rastrear sus orígenes en otra parte, y a este respecto se hace necesario citar la aparición en 1860 de la editorial neoyorkina Beadle & Adams, desde donde se lanzó la nueva apuesta de las *dime novels*, novelas a diez centavos impresas en cuadernillos en cuyas páginas se narraban relatos protagonizados por héroes fronterizos que luchaban contra los pieles rojas y en las que se subrayaba el heroísmo de los pioneros de la conquista del oeste americano, dando lugar a personajes como Bufallo Bill y Kit Carson, que progresivamente fueron siendo sustituidos por

detectives y gánsteres conforme se iban produciendo cambios significativos en la sociedad. Herederos de esas *western stories* fueron los primeros detectives, justicieros que colaboraban con la policía en contextos repletos de acción y violencia y cuya figura más señera fue el personaje de Nick Carter, creado en 1886 por John R. Coryell. La popularidad de las *dime novels* decayó considerablemente en la segunda década del siglo XX, siendo éste el momento en que surge una fórmula editorial sustitutiva: el *pulp*, de menor tamaño, mayor número de páginas y contenido más variado. El primer *pulp* de temática criminal apareció en 1915 bajo el título *Detective storie magazine*, al cual le siguieron *Dime detective*, *Detective fiction weekly* o el más destacado *Black Mask*, nacido en 1920 y considerado el precursor directo de la novela negra. En este *pulp* encontramos los relatos *Dolly* y *El falso Burton Combs*, publicados por Carrol John Dally en 1922 y citados por la mayoría de estudiosos como las primeras muestras de este nuevo género novelístico (DE SANTIAGO MULAS 1997: 33-47). Relatos testimoniales y críticos de la sociedad de su tiempo, de corte realista tanto en el lenguaje como en la trama, que pronto gozaron de un enorme éxito de público y que hallaron en el contexto socioeconómico concreto del momento un inmejorable caldo de cultivo. Los locos años veinte, la sociedad convulsa de cambios, la enmienda decimoctava por la que se estableció la prohibición de la venta y consumo de alcohol y el consiguiente auge del crimen organizado supusieron una situación históricamente conflictual proyectada y codificada de diversas formas y en diferentes niveles en la producción novelística popular. Los nuevos textos escarban en el mundo del crimen, atestiguan la podredumbre de los grandes núcleos urbanos y la corrupción inherente a la sociedad capitalista, se desvelan la explotación y la crueldad de ese mundo actual donde el capitalismo y el gangsterismo se sirven de los mismos métodos para cumplir sus intereses. Y esta nueva literatura, conocida como *hard-boiled* en los Estados Unidos, será al fin denominada «novela negra» en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, popularizada en Francia por la editorial Gallimard en su colección *Série Noire*, donde se recogieron desde 1945 los textos más representativos de Dashiell Hammett, Raymond Chandler y su pléyade de seguidores.

En el caso particular de Argentina, las décadas de los años sesenta y setenta, traspasadas por cambios que afectaron a todas las esferas de la vida sociopolítica y cultural, generaron en el país una serie de prácticas discursivas impregnadas de una manifiesta actitud política y revolucionaria. El discurso literario, como parte

insoslayable de este nuevo conjunto semiótico y en simetría con estos cambios, se erige en uno de los espacios discursivos más apropiados para la denuncia social y la expresión de los ideales revolucionarios del momento. Experimenta asimismo el género policial un proceso de renovación que, tras la automatización sufrida en los sesenta, fuertemente determinada por el seguimiento de las pautas de la novela de enigma, iniciará una toma de distancia del modelo clásico anglosajón y un acercamiento al norteamericano. La novela policial argentina, con las anticipaciones de Rodolfo Walsh y Juan Carlos Martelli, comenzará entonces a procurar modulaciones propias dentro los patrones genéricos, actuando con frecuencia las nuevas tramas y ambientaciones como metáforas de la violencia política en esa coyuntura histórica. La marginalidad y la alienación de los personajes y el uso de voces minoritarias y heterogéneas se ocuparán de descubrir posiciones no autorizadas de discurso, a la búsqueda de una representación alegórica de las luchas y crímenes producidas en torno al poder en la Argentina de la época (BARBOZA 2009). Pero el caso que nos ocupa es muy diferente. Mientras que la narrativa de Walsh, —*¿Quién mató a Rosendo?* (1969), *Caso Satanovsky* (1973)—, híbrida entre el discurso literario y el periodístico y políticamente comprometida, se orienta no al desenmascaramiento de un asesino, sino al de un Estado que oculta y protege a los criminales, en la obra de Martelli —*Los tigres de la memoria* (1973)— se produce una escritura que persigue articular lo social, lo individual y lo policiaco bajo la hilación de una descarnada poeticidad. Nada que ver con la radical recodificación genérica llevada a cabo por Puig en *The Buenos Aires affair*.

2.3.2. *Culpabilidad versus Verosimilitud. La inversión de expectativas en The Buenos Aires affair.*

La novela, publicada en 1973 con el subtítulo impreso de *novela policial*, en letras minúsculas y pequeñas, de manera reservada pero constante en sucesivas ediciones, nos sitúa desde el comienzo en una dirección aproximada en la que la obra solicita ser leída. Ya el mismo título nos posiciona frente a un problema nominal: el rótulo en inglés que encabeza la novela, íntegramente redactada en español, sintetiza antes de empezarla las marcas de dualidad y de indeterminación que servirán como estructuraciones textuales a lo largo de la novela. Esta doble superficie visible se presenta en la misma portada

anticipando en el encabezamiento el dimorfismo narrativo que dotará de sentido al texto. El conocimiento de la novela policiaca y sus especificidades resulta fundamental para llevar a cabo una lectura de *The Buenos Aires affair* (de aquí en adelante TBAA) como un ejercicio recodificador, con evidentes componentes paródicos, pero sin que la parodia estilística de sus convenciones se convierta en el motor del texto, el cual no es otro que la reformulación estructural del género, su desplazamiento hacia otras perspectivas. Puig se deja guiar por el modelo popular policiaco no para imitarlo, sino para manipularlo y dirigirlo en otras direcciones. Partiendo de este modelo, férreamente sistematizado y ampliamente estudiado —sus cultivadores se han encargado de construir concienzudamente su propio marco de reglas— recordaremos las enseñanzas de H.R.F. Keating, quien en su manual *Escribir novela negra* nos resume los procedimientos y estructuras básicas en unas pocas premisas. La primera de ellas sería la comisión de un crimen. Debe haber en la novela negra un asesinato o un acto delictivo en el corazón de la historia, con su correspondiente círculo de sospechosos. La segunda sería la credibilidad de los motivos de cada uno de esos sospechosos para cometer el crimen, el robo, la estafa, etc., sin que quepa la posibilidad de que un nuevo personaje aparezca fuera de ese círculo y se implique en la trama. En tercer lugar se hace indispensable la presencia de un investigador, policía, detective o aficionado, que funcione como personaje central y que desvele la autoría del crimen a través de un proceso lógico deductivo que examine unos hechos expuestos con anterioridad y conocidos por el lector (KEATING 2003: 16). Por tanto no tendríamos novela policiaca popular sin un misterio que resolver, sin una galería de sospechosos y sin un investigador que reconstruya los hechos. La clásica novela detectivesca se sustenta sobre el desarrollo de la investigación, entendida como proceso de descubrimiento tanto del criminal como del modo en que el crimen tuvo lugar. La convención exige que la indagación encauce el movimiento textual, puesto en marcha tras el planteamiento del crimen, hacia una solución final del mismo. Cualquier otro elemento, narrativo o temático (falsas pistas, introspección psicológica, denuncia social), será considerado accesorio. El texto policiaco lo es únicamente en función de su solución,

que sólo es alcanzada al llegar el texto a su final. Es la solución que corrige un error y que asume que la Justicia es justa; nos asegura que *la* respuesta puede ser encontrada,

que la certeza es posible, y que la Verdad es realmente accesible: espera sólo ser descubierta a través de la razón (KERR 1980:204).

La construcción de un dilema sólo para su posterior desmonte supone un lanzamiento irreversible que a buen seguro ha de caer sobre terreno firme: la respuesta a la incógnita. No se esperan, según sus cánones autoimpuestos, desviaciones del modelo ni súper o subestructuras en un texto policiaco:

La novela detectivesca canónica necesita de una forma concreta y determinada. Empieza con un único acto central, el asesinato; se va haciendo más extensa a medida que los sospechosos van entrando en escena y casi en el último momento se comprime en un cuello de botella que acaba de nuevo en el tema central, el asesinato (KEATING 2003: 43).

Pues bien: Puig hace creer desde el principio que acepta estas normas, pero el itinerario que propone es una bifurcación metódicamente delineada. Frente al avance hacia la posibilidad de esclarecimiento que se presupone en una *novela policial*, como define el subtítulo de la primera página, en TBAA asistimos a una indefectible marcha hacia la imposibilidad de saber. La tentación, la duda en vilo que arrastra al lector hasta un final acondicionado en términos racionales, es sustituida aquí por una lenta y segura aproximación a la incertidumbre, a la nada, al vacío en que acaba por desembocar gran parte del discurso de Puig. La sugestión y el placer provocados por la demora en la presentación de evidencias, esa tensión entre el ansia de certidumbres y el capricho del aplazamiento tan propia del género se transforma aquí en un remolque de convenciones y artificios genéricos desarticulados en dirección al caos, a una inevitable ilogicidad que a cada falsa pista propuesta va perfilándose como el único arreglo posible para la locura que da sustento a la trama. Aquí el descubrimiento de la verdad, morosamente aplazado en su intento de seducción al lector, permuta en un fatídico proceso de descomprensión. Cuanto más avanza el *plot* menos comprensibles resultan las claves proporcionadas, menos razonables las motivaciones de los personajes y más obviamente ineludible se descubre la destrucción final del texto, aniquilado entre el sinsentido y la sobrecarga de reglamentos. El destino del texto, en contra de la utilidad clarificadora y la ejemplificación restauradora del orden preestablecido propias de la novela policiaca, es

su inexplicabilidad y su consecuente desaparición. No hay revelación, redención, castigo ni reparación en TBAA sencillamente porque el eje en torno al que han de girar estos elementos no existe en esta novela. No hay crimen que desenmascarar, no hay asesino al que llegar, y ni siquiera hay un misterio concreto que resolver. Los patrones de la novela criminal a los que se ajusta TBAA existen solamente para hacerlos saltar por los aires. No conducen hacia la verosimilitud sino hacia la más azarosa contingencia. Trataré de explicarme a través del texto.

En el capítulo I topamos con una desaparición. Tras una brevísima semblanza de ambos personajes encontramos a Clara Evelia a la busca de su hija, la protagonista Gladys, escudriñando cada rincón del interior y de los exteriores de una casa de playa. El narrador nos describe en tercera persona las huellas de un suceso que aún no sabemos si ha tenido lugar, pues la ausencia de Gladys es ambigualmente relatada gracias al empleo de formas verbales en subjuntivo y en condicional, sin que sepamos si existe o no motivo de preocupación ante la misma. La única certeza es que Gladys no se encuentra en casa como normalmente lo haría ese día a esa hora. Reproduzco a continuación algunos pasajes de este primer capítulo, de importancia crucial tanto como para el desarrollo de la trama como para la comprensión del funcionamiento intratextual de la novela:

De todos modos saldría a caminar con su hija, lo importante era hacer ejercicio y tomar aire. Deshizo el lazo de la bata para volver a atarlo, en forma de moño, y golpeó con suavidad a la puerta de Gladys. No hubo respuesta. La madre se alegró. Dormir profundamente era siempre reparador, en general su hija tenía un sueño tan ligero que se despertaba ante el menor rumor ¿se estaría curando? (...) el haz de luz —¿de una linterna? — Señalaba un detalle del piso para que no se le pasara por alto. La luz cesó. Se notaban empero huellas barrosas —¿de zapato de hombre?— ya secas que iban

Y volvían de la puerta del dormitorio de su hija a la puerta de la calle, atravesando la sala de estar. El haz de luz de una linterna parecía haber iluminado durante un instante el detalle revelador. Sin titubear Clara abrió la puerta del dormitorio, la cama estaba en desorden y Gladys había desaparecido. Pero seguramente habría dejado un mensaje explicativo (...) La madre buscó sobre la cómoda, sobre la mesa de luz, en los cajones, debajo de la cama, en la sala de estar, en la cocina, sin resultado (...) La madre se puso de pie, no miró hacia la derecha —**donde habría percibido una presencia inesperada**— y corrió a buscar en el baño (...) fue a la cocina en busca de alguna taza

sucia, de alguna miga de pan. Pero todo estaba como la propia Clara lo había dejado la noche anterior después de lavar los platos de la cena; Gladys nunca salía para sus caminatas sin prepararse una taza de té, y siempre dejaba todo sin lavar (...) Prometió firmemente a sí misma no asustarse y esperar el regreso de su hija, ¿pero qué significaban esas pisadas? ¿no eran acaso de hombre? (...) Fue después a las cajas de zapatos, no faltaba ningún par. La bata fina de lana yacía sobre una silla, las chinelas estaban junto a la cama ¿y el camisón?, toda búsqueda fue inútil, el camisón había desaparecido. Por lo tanto Gladys había salido de su casa descalza, el tapado de piel sobre el camisón (...) ¿Y en la comisaría que iba a decir? Ante todo haría la salvedad de que esa desaparición podía no significar una alarma, que su hija era artista y por consiguiente imprevisible en sus reacciones (...) Clara se dio la vuelta, de repente había tenido la impresión de que la seguían: un auto color crema manejado por un hombre de sombrero estaba acercándosele. Pero una vez junto a ella no se detuvo y siguió su marcha lenta hasta la esquina, perdiéndose de vista al doblar (...) Improvisamente había llegado a la conclusión de que su hija estaría ya emprendiendo el regreso a casa (MP 1973: 12-15).

Asistimos en este primer capítulo a la constante insinuación de que algo más que lo percibido por Clara Evelia se esconde agazapado tras el texto, en el que insistentemente parece sugerirse —la frase que he marcado en negrita supone la explicitación de este guiño al lector— que el personaje podría haber dado con la verdad de los hechos mediante un mayor ejercicio de atención a los indicios. Tenemos pues, planteada esta primera escena como exordio, el esbozo de lo que podría ser un primer investigador tras las pistas necesarias para la solución a un enigma, es decir, un proyecto de novela policiaca en ciernes. Un narrador omnisciente va dosificando pistas tras los movimientos del personaje y, sobre todo, tras sus pensamientos, que del todo se muestran insuficientes al lector. Clara Evelia recorre las estancias de la casa persiguiendo una explicación que queda entreverada en su incapacidad de atención. Se hace patente en este pasaje que el ojo del narrador vislumbra indicios que se niega a revelar. La recurrencia a tópicos como la nocturnidad, las pisadas olvidadas, la sensación de persecución, nos colocan inevitablemente ante el cliché, frente al clima artificioso que ayude a sostener el enigma esperado por el lector de novelas policiacas. Los sucesos narrados en este primer capítulo nos suministran la posibilidad de armar una serie de hipótesis a partir de la desaparición de Gladys, la protagonista. Pueden

conducirnos a la sospecha de que realmente se trate de una desaparición o de un fortuito encadenamiento de contingencias. Las huellas son demasiado débiles y ambiguas como para adentrarnos sin reservas en el misterio, máxime cuando Clara Evelia toma la decisión de regresar a casa sin haber llegado a la comisaría a interponer su denuncia. Los hechos no son constatables y por tanto las hipótesis formuladas tanto por el personaje de Clara Evelia como por el lector son meras conjeturas sobre figuraciones que no alcanzan siquiera el nivel de acontecimientos. Toda la armazón del texto flota sobre una base inestable al inicio de TBAA. Análisis de los hechos *versus* Omisión de los mismos, con esta pareja de opósitos se arroja hacia adelante la supuesta trama criminal, y en estos mismos términos podemos explicar la novela en su totalidad, como una constante actualización de cada uno de estos elementos mórficos, en la que la explicación a lo acontecido se enmaraña en el vacío del olvido y viceversa, cuando el recuerdo persistente amenaza con hacer olvidar la realidad. Cual si de una transcripción de toda la producción novelística de Puig se tratara, TBAA juega sus bazas pseudocriminales —genéricamente hablando— en un constante vaivén entre el hueco vacío que ha de ser rellenado con la explicación lógica al misterio sugerido y las constantemente aplazadas actualizaciones del misterio mismo, pues la incógnita a resolver va variando conforme avanza la novela. En este primer capítulo el vacío es claramente materializado en la cama vacía de Gladys, en su ausencia de la casa de playa. El narrador omnisciente y el personaje de Clara Evelia intentan rellenar el hueco con guiños al lector y con preguntas retóricas, respectivamente, pero tanto uno como otro apuntan a esa oquedad central que vengo tratando de describir en este trabajo. El espacio en el que Gladys debería estar y no está genera interrogantes, suposiciones y una proliferación de elementos estilísticos y estructurales que irá tejiendo la superficial dificultad que enhebra toda la novela y la mayor parte de la obra de Puig. Asunción *versus* Supresión de posibilidades, estos opósitos reversibles ocupan el vacío discontinuamente, pero nunca lo colman, pues la privación de una solución es lo que genera el movimiento del texto. Así pues, cualquier lector avisado no familiarizado con los tejemanajes estructurales de Puig creería conocer tras la lectura de este primer capítulo su ubicación en el mapa cronotópico presupuesto a un consumidor de novela negra. Pese a las ambigüedades, todos los pormenores parecen apuntar a una dirección esperada de antemano, al final de la cual se corroboren las sospechas infundidas. Pero no sucede así, como veremos. La incógnita permanece y el hueco perdura hasta el final del texto, y cuando una intriga se desvela, y el desequilibrio enunciado por esa misma

intriga parece haber sido reparado, el propio desequilibrio se convierte en otra incógnita, en un juego especular y engañoso que conduce a la autodestrucción de toda lógica y de la novela misma.

Para ilustrar estas afirmaciones debemos analizar también el capítulo II, en el que nos es permitido ver lo que la narración del capítulo I nos ha insinuado que veamos. Se trata de un capítulo pensado para saciar la repentina hambre de expectativas creada en el primero. Un atracón de posibles explicaciones que consigue calmar la pretensión de certezas implantada, pero que, lejos de satisfacer el apetito racional, lo desborda con un tropel de eventualidades imposibles de asimilar. Gladys ha aparecido, pero su presencia no llena hueco alguno, sino que sirve para excavar en el intratexto para hacer la laguna aún más grande:

Está de pie en medio de la habitación, el cuerpo alerta. Como única vestimenta lleva una toalla arrollada a la cintura que muestra los músculos en tensión de las pantorrillas velludas, en tanto los brazos fuertes extendidos hacia delante presentan las manos crispadas, con los dedos enarcados. La boca entreabierta denota sorpresa (...) La piel de la mujer inmóvil es muy blanca, la mordaza de la boca ha sido improvisada con un pañuelo de hombre de seda multicolor pero sobria, las manos están atadas por detrás con una corbata de luto. El color de los ojos de la mujer no se alcanza a percibir porque están cerrados, además, debajo del párpado izquierdo falta el globo ocular correspondiente. En el resto del cuerpo no se vislumbran huellas de violencia, tales como hematomas violáceos o heridas con sangre coagulada roja oscura. Tampoco hay rastro alguno de violencia sexual (MP 1973: 17-18).

Tenemos aquí una escena del crimen que incluye un atrezo un tanto peculiar. Un hombre de pie semidesnudo, y una mujer tendida en la cama sobre cuyo cuerpo es negada cualquier evidencia de criminalidad sexual. Sin embargo la explicitud de la estampa presentada, de la que visualmente se ha arrojado la constatación de la violencia, merodea lingüísticamente en torno a esa misma constatación, que aunque no puede ser vista es meridianamente invocada a través de la palabra. La palabra señala al lector que esa invisibilidad de la constatación no supone su inexistencia. Lo incita a percibir lo que explícitamente se afirma que no se encuentra en ese lugar. Dictan los cánones de la novela negra que el detective ha de resolver el misterio mediante la deducción lógica de

unos hechos expuestos al lector, sin cabida a la inspiración adivinatoria, y que las pistas para una buena deducción deben estar presentes para que el lector las coteje junto al detective. Afirma H. R. F. Keating que

la mejor manera de engañar a los lectores (enseñándoles pero no haciéndoles ver) es quizá la de poner enfrente de ellos la pista que les puede llevar a la solución, de un modo que parezca que esa pista está ahí para todo excepto para entrar en el juego entre el autor y el lector (KEATING 2003: 26),

y precisamente eso es lo que estaría haciendo el ojo del narrador en esta captura fotográfica de la escena: estructurar el crimen en función de su escenario, colocar ese escenario en el centro del texto y enfatizarlo como un espacio hermenéutico dentro del cual cada pequeño detalle posee fundamental relevancia, de no ser —y aquí está la clave del por qué este capítulo requiere una lectura intencionada— porque hasta este punto de la novela aún nos es imposible precisar si realmente la mujer está viva o muerta, si ha tenido lugar o no un crimen. Si la mujer tumbada en la cama es Gladys, la chica desaparecida (o no) en el capítulo anterior, también fácilmente podemos suponer que el hombre frente a ella es el dueño de las pisadas dejadas en su casa. El cuerpo implícito del capítulo I es explicitado en el capítulo II. La sugerencia del misterio incita a la confirmación del crimen y a la contemplación de su escena, perfectamente recreada en estas páginas, manifiestamente encajada en lo que asumimos como uno de los moldes propios de la literatura criminal, sólo que la pregunta básica (¿se ha cometido el crimen?) queda sin respuesta flotando en el aire. Así pues, esta escena se presta en principio a una lectura codificada para el lector sagaz de novelas policíacas, entrenado en la búsqueda de huellas y evidencias. El problema es que la exhaustiva descripción del apartamento, la profusión de detalles, la casi procaz enumeración de posibles pistas, acaba por cegar el ojo del lector:

Hay también manchas de humedad en el techo, en varios tonos de verde, y debajo del lavatorio del baño, donde la capa de revoque y pintura resquebrajada está además sombreada por el polvo adherido que no se quita durante operaciones de limpieza por temor a agrandar las grietas. Pocos centímetros más abajo, en el piso junto a la base del lavatorio, yace un trozo de algodón hidrofílico embebido de cloroformo, en parte ya

evaporado. También en la cocina hay un trozo de algodón, junto a una ampolla para inyectar de color rojo; sobre la misma planchada de mármol hay otra ampolla, pero rota y vaciada, cuyas paredes están teñidas por el líquido amarillento que contenían. A pocos centímetros, sobre una de las hornallas, se ve una caja metálica rectangular con agua para esterilizar la jeringa y su correspondiente aguja hipotérmica (...) Colgados en la pared opuesta a las hornallas hay utensilios varios y también detalles decorativos entre los que se destaca un reloj eléctrico de madera y bronce que marca las 9.30 (...) Costosos también son los cuadros, todos de firmas cotizadas, un tocadiscos de alta fidelidad y un revólver Smith 38, cargado con seis balas y guardado en uno de los cajones de la mesa de luz. El objeto de menos valor de la habitación es una caja de fósforos de cera, casi vacía. Este objeto además es uno de los más livianos de la habitación, junto con las hojas sueltas que yacen sobre el escritorio, una pluma de avestruz incrustada en un tintero antiguo, un camión de tela sintética arrumbado en un rincón, y un par de largas y finas agujas de metal (MP 1973: 19-20).

El exceso en la presentación de indicios potencialmente criminales (tijeras, cloroformo, revólver) alcanza aún un mayor grado de truculencia al especificarse la hora exacta marcada por un reloj. Este detalle contribuye a la paralización, a la congelación del flujo narrativo. Puig detiene al lector frente a un inabordable fresco saturado de motivos entre los cuales parece estar desafiándolo a encontrar lo que pretende ver. El tiempo detenido, fotografiado, artificial, sirve para subrayar las dudas creadas por la insuficiencia de información suministrada en el capítulo I, dudas que ahora se mantienen intactas a través del derroche gráfico. Esta sobreactuada teatralidad, esta abigarrada parálisis en el desarrollo de la trama, es de pronto violentada, puesta en súbito movimiento por una inminente irrupción en el escenario que no llega a ser completada, finalizando este capítulo II otra vez con un aplazamiento:

El chirrido, ya apuntado, de la puerta mecánica del ascensor corresponde a la acción ejercida por una mujer en el momento de cerrarla. Esa mujer tiene una mano en la manija de la puerta y otra en su bolso, al que aferra nerviosamente. La actitud de su cuerpo hace prever que se dirigirá hacia la puerta del departamento donde el hombre de la toalla escucha, con expresión de desmesurada excitación, los rumores que llegan del pasillo (MP 1973: 21).

El lector, que desde el mismo subtítulo de la obra y gracias a la aplicación de convenciones genéricas ha ido anticipando unas expectativas concretas, comprende a partir de aquí que el juego estructural está servido y que la manipulación textual por parte del autor será pieza fundamental en la resolución de un misterio que aún no conoce, pero que ya sospecha que tendrá lugar no sólo en el *plot*, sino en la misma configuración de la instancia discursiva. Esta misma escena será explicada en el capítulo XIII, donde el texto nos revelará que no se ha cometido el crimen que esperábamos. Leo Druscovich, el coprotagonista masculino, ha creado una representación teatral, una suerte de ficticia *performance* en la que interpreta la escena de un crimen como mera acción artificiosa. Como guionista y director de arte de esta representación ha seleccionado los objetos más adecuados para un atrezzo verosímil y ha dirigido a Gladys, su única actriz, en la recreación de un acto criminal dirigido a la única persona que le sirve de público: María Esther, el personaje que irrumpe en esta escena del crimen. Este momento puramente teatral funciona como palanca para el desplazamiento de sentido en el resto de la novela. Este acto central, a la vez escena del crimen, supone una actuación real llevada a cabo por Leo Druscovich y montada exclusivamente para el personaje de María Esther. Es un crimen perfectamente representado, descrito al más mínimo detalle, pero irreal. A nivel estructural, opera asimismo como representación artificiosa escenificada por Puig para el lector ansioso por confirmar sus expectativas, en un acto de transposición de la verosimilitud esperada en un texto detectivesco hacia el terreno superestructural, pues la creación de sentido surge de la pérdida de sentido de la estructura utilizada. Al revelarse que el crimen no es tal la expectativa genérica es reprimida pero a la vez recalcada. La estructura detectivesca se frustra al no existir crimen al que hallar la solución, pero al mismo tiempo la solución es esa. El hallazgo es la ausencia del crimen, la negación de la perspectiva, el descubrimiento del vacío puiguiano que se resiste a ser llenado. Esta doble codificación se recorre todo el texto bajo la acción de los opósitos olvido / búsqueda, fácilmente rastreable si atendemos a la disposición de la novela. Separada en dos partes, dividida cada una en ocho capítulos, el total de la trama cubre una franja temporal entre 1930 y 1968. Tras la exposición de los hechos presuntamente criminales llevada a cabo en los capítulos I y II, que he venido analizando, con fecha de 21 de mayo de 1969, entre los capítulos III y VI asistimos en orden cronológico a la narración de las biografías de Gladys y Leo Druscovich, interrumpida ésta sólo en el capítulo V, consistente en la transcripción de una llamada telefónica de María Esther (presentada

como anónima y cuya autoría se revelará más tarde), con fecha de 8 de mayo de 1969. A partir del capítulo VII, intercalando otras conversaciones telefónicas, informes médicos, textos administrativos y judiciales y diversas modelizaciones en la voz del narrador (ver 2.2.2. *El discurso jurídico-administrativo. Orden versus Sometimiento*), el orden cronológico sigue su curso natural hasta llegar al capítulo XIII, donde tropezamos con la misma escena del capítulo II, la escena del no-crimen contemplada tras las tramoyas. Las vidas relatadas de Gladys Hebe D'Onofrio y Leo Druscovich entre los capítulos III y VI, presentadas como casos clínicos o informes de psiquiatría, apoyados por notas a pie de página en las que la voz narrativa parodia la severidad y la superficialidad del argot psicoanalítico, son expuestas como historiales sexuales en los que se dejan vislumbrar las inclinaciones complementarias de ambos personajes. Gladys representa un caso clásico de masoquismo y Leo hace lo propio del sadismo. Sus fantasías victimizantes y victimizadoras se funden en una sola tras conocerse y son llevadas a la práctica en la representación de la escena del inexistente crimen. En ese apartamento ambos personajes actúan como personificaciones de sus pulsiones sexuales, Leo como director plenipotenciario y Gladys como sumisa actriz-objeto. El crimen de Leo, aunque irreal, es un crimen perfecto, pues no hay crimen aunque la recreación de su escena sí sea real. Pero el juego de inversión de expectativas no acaba aquí. La explicación al montaje de tan verosímil ficción criminal no es otra que el ocultamiento de un crimen que sí fue real. Para ello debemos regresar al capítulo VI, donde Leo, tras ser rechazado por una prostituta a quien ya había maltratado, es invitado por un hombre a mantener un furtivo encuentro sexual:

Caminaron en silencio algunos minutos, se presentó un baldío oscuro, cercano a la casa de Leo. En un momento que no pasaba nadie entraron, Leo abrió su bragueta y sacó el miembro erecto. El sujeto empezó a succionar. Leo se separó y le pidió que se bajara los pantalones. El sujeto se negó porque el miembro era muy voluminoso (...) El otro entonces empezó a correr con los pantalones semicaídos por entre los altos yuyos hacia la salida. A mitad de camino tropezó y cayó. Leo se le echó encima y lo inmovilizó. De un solo golpe le introdujo la mitad del miembro (...) El sujeto se debatía. Leo comenzó a sentir su placer en aumento, le acarició el pelo de la nuca. El otro no soportó más el tormento e hincó los dientes con todas sus fuerzas en la mano que lo amordazaba. Leo desesperado de dolor por el mordisco que no cedía vio un ladrillo al alcance de su mano y se lo aplastó contra la cabeza (...) No obtuvo respuesta, el sujeto echaba espuma por

la boca. El placer de Leo, ya en las vetas supremas, se empañó muy pronto falto de un ulterior rechazo por parte del otro. Salió despavorido, en la bragueta tenía manchas de sangre, se quitó el saco y lo llevó en la mano para cubrirse. Entró a un bar y buscó el número de la Asistencia Pública. Cuando estuvo seguro de que nadie lo oía llamó y ahuecando la voz avisó que había un herido en el baldío de Paraguay al 3300 (MP 1973: 91-92).

La aceptación pasa a convertirse en abuso y después en aparente crimen. Puig se preocupa por describir los hechos de forma ambigua, sin que ninguna prueba narrativa nos permita confirmar la muerte de su víctima, quedando la duda cuidadosamente sembrada al remarcarse más adelante que en las noticias policiales

figuraba el caso de un amoral encontrado en fin de vida en un baldío, por aparentes motivos de hurto. Nunca apareció crónica referente a la captura del culpable. Tampoco se publicó la noticia de la muerte de la víctima (MP 1973: 92-93).

Pero esta indeterminación en el texto, esta ausencia de ratificación autoral, no se corresponde con la realidad psíquica percibida por Leo, para quien el hombre acabó muerto y cuya culpabilidad lo persigue constantemente. Cuando más tarde Leo es torturado en dependencias policiales a causa de sus actividades políticas, tanto el sentimiento de culpabilidad como la inclinación sádica afloran en la faz del texto desde una perspectiva psicologicista, a través de una omnisciencia selectiva muy alejada del discurso administrativo-jurídico que predomina en el resto de la novela:

Echado en el camastro, desnudo, con las comisuras de los labios ensangrentadas, los párpados ennegrecidos, Leo claudicó ante el terror de quedar sexualmente inválido. Cuando vio que uno de los agentes volvía a enrollar el cable, Leo pensó si el sujeto del baldío antes de morir habría sufrido tanto como él. Se preguntó si con la tortura recién infligida habría ya pagado en parte por el crimen cometido, y se respondió a sí mismo que ahora además de asesino era delator, las lágrimas fluyéndole gruesas como gotas de glicerina. Fue sintiendo un alivio creciente, pensó en la satisfacción que los mártires cristianos habían experimentado en medio de sus peores sufrimientos (MP 1973: 93-94).

Esta culpabilidad, aún más mortificante al encontrarse entreverada en visos de placer y también ambiguamente referida en las conversaciones con su psiquiatra en el capítulo VIII, aún persigue a Leo más de veinte años después, tal y como se nos da a entender en el relato de su biografía. Dedicado entonces a la crítica de arte, y tras una relación pulsional con la artista plástica Gladys Hebe D'Onofrio, a quien decidió nombrar representante argentina en una importante muestra internacional, resuelve ahora dar marcha atrás a su nombramiento a favor del tercer personaje en discordia: María Esther Vila, la mujer que interrumpe la escena citada del capítulo II. La única lógica inherente a la sucesión de estos hechos indescifrables tiene lugar en la psique de Leo. Por un lado María Esther, mujer madura de grandes dotes críticas y formación teórica, muestra con él una mayor avenencia en lo que a criterios artísticos se refiere, frente a la ingenuidad pueril y sumisa de Gladys, con quien solamente se complementa sexualmente, en tanto que María Esther cumple para Leo una función de madre profesora. Por otro lado, una noticia en el periódico que revela el descubrimiento de un cadáver con signos de tortura, hallado también en un descampado, trae a Leo reminiscencias del suceso por él protagonizado dos décadas antes. Decide, abrumado por una ajena responsabilidad conectada psicológicamente con su pasado, donar una gran suma de dinero a la familia del chico asesinado, en un movimiento a la vez disuasorio y acaparador de miradas acusadoras. Leo Druscovich, con este gesto, atrae y repele al mismo tiempo la atención sobre su violación de juventud. Trata de reparar una injusticia simbólicamente, y en el mismo plano simbólico, arrepentido de haber confiado en el talento artístico de Gladys, confundiendo con la satisfacción de sus pulsiones sexuales, es donde debemos analizar la motivación y el objetivo del montaje de esa escena del crimen teatral, esa ficción dramática especular y performativa. Leo, encomendado a la percepción maternal que de ella tiene, confiesa a María Esther la comisión de un crimen veinte años atrás, imaginando a una víctima femenina, a la vez que su intención de proponerla como representante de la muestra de arte en lugar de a Gladys. Le revela su culpa, pero le ruega un silencio que ella, asumiendo su papel de profesora, le promete. Convergen aquí, así las cosas, las sombras de varios crímenes que habrán de ser iluminadas en esa crucial escena pseudocriminal: el cometido por Leo en el descampado, el cometido contra el joven torturado en otro descampado veinte años después y el infligido a Gladys Hebe D'Onofrio al traicionar su palabra artística y utilizarla como objeto sexual, crímenes los tres relacionados tan sólo por lazos psíquicos en su conciencia. Leo, tras implicar en su trama psicocriminal a María Esther proveyéndola de una versión

falsificada de los hechos, traslada a Gladys desde su casa de la playa hasta su apartamento, adormeciéndola con drogas y escenificando un crimen esta vez completamente ficticio. La víctima femenina de su versión falsificada es interpretada a la fuerza por Gladys. La representación imita los sucesos acaecidos en el baldío sustituyendo al joven homosexual por la artista oficialmente nombrada para la representación argentina en la muestra artística. Leo avisa por teléfono a María Esther de que se encuentra en su departamento con Gladys inconsciente y de que sólo ella puede evitar una tragedia (de aquí la transcripción de la llamada telefónica del capítulo V, donde María Esther intenta comunicar el incidente a la policía), y con su entrada en escena culmina el capítulo II que se retomará en el capítulo XIII. El montaje orquestado en el apartamento puede servir a Leo como reparación personal tanto del crimen por él cometido como del cometido contra el joven del periódico, como representación de lo nunca ocurrido. Sospecha que María Esther, su confidente, adivina la verdad oculta que ni a ella ni a su terapeuta ha querido revelar del todo, y por ello la conmina a participar como testigo en este truculento teatro. El antiguo crimen del baldío, relatado a través de mentiras, podrá de alguna manera ser sustituido por éste, en cuyo clímax irrumpirá María Esther, en su papel de guía teórica y profesora, pudiendo impedir su comisión y transformando (en el marco perceptivo psíquico de Leo) la realidad ya acaecida en una ficción imposible de acaecer. Esta reproducción dramática del crimen, escenificada como hemos visto en la descripción del capítulo II con todo lujo de detalles, sirvió entonces para cegar el ojo del lector, para congelar el tiempo narrativo, y funciona ahora como anulación de todas las versiones anteriores posibles, como superación a través de la ficción de la verdad que Leo teme que María Esther conozca. Nos encontramos, y no precisamente en la superficie del texto, sino en el plano de la psique de los personajes, con un siniestro caso de *literaturización* de la realidad, permutación que Lucille Kerr denomina «inversión de verosimilitud»:

El sentimiento de culpa derivado de ese placer [derivado del infligir dolor a su víctima] es ahora un dolor que le persigue (y en el cual él se persigue a sí mismo) en forma de conciencia culpable. Él no puede escapar de su culpabilidad porque no puede escapar de sí mismo: de esa manera su crimen no puede ser ocultado. Es la culpabilidad de Leo lo que lo empuja a revelar este crimen «real» y, a la vez, a crear una coartada, una ficción que lo oculte (KERR 1980: 221).

Para evitar ser contemplado como asesino Leo opta por mostrarse como tal, llamando la atención sobre su culpa pero en un contexto en el que la misma no puede ser del todo percibida. Gracias al nuevo montaje, aunque el protagonista sea el mismo y la historia de fondo también, la escena se convierte en algo diferente, tanto para el personaje de María Esther (no es el crimen que sospechaba) como para el lector (no existe tal crimen). Ambos ven frustradas sus expectativas al tiempo que es dinamitada la plantilla clásica de la novela policial (E mató a D en C y lo hizo por B gracias a A), basada en la contestación a las preguntas quién, cómo y por qué, pues ya se presupone que sabemos el dónde, fórmulas popularmente conocidas entre los aficionados y estudiosos del género como *whodunit*, *howdunit* y *whydunit*. Cuando María Esther penetra en el apartamento se convierte en un actor más. Leo finge apuntar a Gladys con el anteriormente mencionado revólver, pero el acto termina —sin que la chica se haya recuperado aún del efecto de las drogas— en una relación sexual a tres bandas en la que María Esther también interviene, dejando de ser testigo y constituyéndose así en partícipe, siempre salvaguardada la ambigüedad autoral en la implicación criminal. Afirma Lucille Kerr que:

Ella es la testigo que posibilita la escena como una forma de ficción ya que está montada sólo para ser interpretada por ella. En cierto momento, María Esther también se convierte en miembro activo de la obra aunque no en personaje principal. Como intérprete manipulado, entonces, ella hace un buen papel: ve lo que se supone que debe ver y lo que ha sido construido enteramente para ella. Pero a tal punto está atrapada por los personajes y su situación que su intervención no puede ser evitada. Por lo tanto María Esther pierde su distancia crítica, la posición desde la cual podría haber interpretado realmente lo que estaba sucediendo en la ficción. Ella es una testigo convertida en cómplice que, al mismo tiempo, permanece como testigo. Un testigo que parece querer, al final, divorciarse de la acción (...) porque siente, finalmente, que ha sido atrapada y manipulada (KERR 1980: 224).

Ese papel activo en la obra, esa visión complaciente de cuanto nos es dado ver, esa imposibilidad de no intervenir y esa conversión de testigo a cómplice son simétricamente extensibles al lector, quien a estas profundidades textuales ya ha podido percatarse de la duplicidad ficcional con que son redistribuidas (tanto diegética como extradiegéticamente) las estructuras dialécticas sobre las que se asienta la literatura

criminal. Pero el juego detectivesco no termina aquí. Los tres personajes son descubiertos al producirse en la escena la irrupción del hijo de María Esther y el portero del edificio. María Esther asegura no querer saber nada más de Leo y de este asunto, y a partir de aquí el personaje no vuelve a aparecer en el texto, aunque no es completamente borrado de la novela. Continúa fantasmagóricamente presente en las acciones de Leo y de Gladys posteriormente narradas, como el nexo en la cadena de acontecimientos que sigue creciendo. Leo, que ha fracasado en su intento de colocar a un virtual detective en el lugar preciso para poner punto final a la investigación sobre el crimen que él ha maquinado, decide resolver su propio misterio concediendo a su personal trama psicocriminal el final esperado de su muerte. Volviendo a literaturizar la realidad, víctima de su propia persecución y de su propio juego, Leo fallece en un accidente de tráfico que él mismo se encarga de provocar, y de esta forma

Él soluciona el crimen que es su propio crimen; él es su propio detective y su crimen original es borrado y pagado por otro crimen. Leo ahora comete un crimen contra sí mismo; él es a la vez víctima y victimario, detective y criminal, asesino y asesinado. Este crimen final es necesario para Leo; es un medio de librarse del sentimiento de culpa que ha operado dentro de él desde el día del crimen del baldío, una culpa cuyas dimensiones le obligan a buscar un crimen lo suficientemente grande para igualarla y merecerla (KERR 1980: 227).

Este acto final, con el ejercicio catártico de su autocastigo en una igualación de fantasía y realidad, da por concluidos tanto su tormento personal como la trama punitiva característica del género. Y sin embargo la muerte de Leo no cierra la novela. Aunque el autor de los actos criminales —reales o no— ha muerto y el equilibrio se ha restaurado, quedan cabos pendientes por atar, todos en referencia al personaje de Gladys.

Para atar estos cabos debemos retroceder al relato de la biografía de Gladys en el capítulo III, donde se nos narra así el intento de violación sufrido por ésta en 1962, durante su estancia en Estados Unidos:

Caminó hasta la esquina para dar la vuelta a la manzana. La detuvo una mano fuerte que le tapó la boca. Gladys sólo veía el brazo que enfundado en una manga de cuero negro la retenía brutalmente por la cintura. A través de la ropa sentía el miembro erecto, el asaltante la empujó dentro del jardín de una casa particular y la amenazó con una cachiporra recubierta de pinchos: no debía gritar. Gladys tumbada en el pasto prometió callarse. Él estaba embozado, de pie se bajó los pantalones y le mostró el miembro. Gladys notó que era mucho más pequeño de lo que había imaginado como tamaño común a todos los hombres, y al descubrirse el hombre el rostro ella vio que la boca era desdentada y la mirada perdida y demencial. Gladys instintivamente gritó, con todas sus fuerzas. El hombre la golpeó en un ojo con la cachiporra y el alarido de dolor proferido por Gladys consiguió asaltar al asustante, quien huyó al ver que se encendían luces en la casa (MP 1973: 44).

La amenaza fálica, imaginada por Gladys como un peligro mucho más terrible, se le muestra en esta escena fácil de combatir, inocua, evitable con un solo grito. Este primer episodio sexual y a la vez criminal no llega a ser completado, y la obsesión por la aprehensión de una sexualidad satisfactoria planeará desde entonces sobre su conciencia, explicitándose a través de la narración de sus sueños eróticos, de sus fantasías onanistas y de los informes de su psiquiatra, para quien no cabe duda de que la protagonista responde a un cuadro clásico de masoquismo, en contraposición al cuadro de sadismo con el que es retratado Leo a través de las impasibles descripciones médicas que ya he comentado. Esta agresión sexual, acompañada de la pérdida de su ojo, funciona en la trama como simbólica castración y anulación de su feminidad, pues ni el agresor es capturado ni el incidente es vuelto a ser mencionado en la novela, a no ser estableciendo paralelismo entre el pasaje que he reproducido y el relato de algunas de sus otras experiencias o fantasías sexuales, todas ellas frustrantes. Sin duda el psicoanálisis, con su énfasis en la irracionalidad del comportamiento humano y la postulación del inconsciente como motor animador de esta conducta, juega un papel primordial a todos los niveles en TBAA, pero si no me he detenido a analizar la obra a la luz de teorías psicoanalíticas es tan sólo porque ni la psicología ni el psicoanálisis pueden ser considerados *mass media*, que es el filtro de correlación social con el texto a través del cual me he propuesto analizar la obra de Puig. Baste señalar que en gran parte de la novela el espacio del inconsciente opera como un cajón de sastre en el que caben en yuxtaposición la narración de sucesos reales (informes médicos) y el relato de la

sucesión de imágenes mentales de los personajes, apoyados continuamente por citas o notas a pie de páginas, oscilando el *plot* entre el texto y el paratexto (ver 2.2. *Puig: interdiscursividad y montaje*). De modo que si la trama criminal vivida por Leo funciona como el eje estructural policiaco desde el que Puig calculará sus desplazamientos de sentido, este ataque contra la dignidad de Gladys, del que consigue escapar perdiendo su virginidad simbólica y la visión de un ojo, no será en absoluto resarcido, ni tan siquiera investigado. El personaje de Gladys, que permanece en la novela tras haberse dilucidado los claroscuros semánticos del texto, es, como en la mayoría de sus novelas —constantemente vueltas del lado femenino—, sólo un recordatorio de que la ofensa y el crimen contra la mujer parecen no cobrar importancia en una sociedad machista y patriarcal, de la que las atmósferas de la novela negra y sus convencionales estructuras parecen ser trasunto fiel. Recapitulando: todo texto policiaco funciona como puerta giratoria en la que intervienen dos historias: la del crimen y la de su investigación. La segunda se orienta hacia la primera hasta incorporarla y despojarla de sombras, siempre rotando sobre el eje del crimen y su escena. Por lo tanto el texto ha de explicar la forma en que el crimen fue cometido y su solución encontrada, pero hemos visto cómo la curiosidad ocasionada por el enigma del crimen se traslada aquí hacia la relación entre el texto y el lector, y que tanto el crimen como su escena son constantemente aplazados, provocando una sensación de inconexión debida a la falta de un punto de referencia. En toda novela criminal que se precie la posibilidad de interpretación del lector funciona de manera análoga a la del detective que investiga el crimen, pero he aquí que, sin crimen y sin detective, la función investigadora no ha desaparecido del todo, sino que ha sido totalmente trasladada al plano del receptor, distribuida entre la actuación de los personajes y la carga semántica liberada por la colisión de elementos mórficos opuestos y valores sociales y morales contradictorios. Gladys, su madre Clara Evelia, Leo, María Esther, los psicoanalistas, todos ellos llevan a cabo alguna pesquisa, aunque no exista un crimen como tal, más como constructores de una media verdad a la que aferrarse que como descubridores de certezas, en tanto que la policía, que también aparece en TBAA aunque no la haya mencionado, es retratada como mera receptora de informaciones baladíes, ajena por completo a la significación de los sucesos. La verdad no existe aquí, acaso sólo una interpretación de la misma. Si bien es claro el paralelismo entre el fallecimiento de Leo provocado por él mismo y el descubrimiento, la captura o la muerte del criminal con que se espera que culmine una novela policial, la solución al enigma no es esa. Gladys continúa viva, fuera ya del

desequilibrio. Los crímenes cometidos contra ella (ataque sexual, lesión ocular de por vida, menosprecio, manipulación emocional) no serán investigados por nadie, ni por ningún personaje ni por el lector. Gladys es un excedente, una pieza sobrante del juego masculino de Leo, y la evidencia de que aunque el supuesto criminal se haya autoinmolado, el crimen en TBAA no ha sido resuelto, y no se ha hecho justicia. Puig se erige entonces como autor de ese delito, un delito de abandono y omisión de socorro. La inversión de la estructura genérica, después de buscar la solución a un crimen inexistente, nos conduce finalmente frente al autor, a quien tampoco podemos ver el rostro pero sí culpar por transgresión de las normas, ocultación de pruebas, maltrato psicológico y desorden estructural, si se me permite la afectación, quedando patente la superación de la dicotomía forma / fondo y la dificultad de separación del plano de la expresión y el plano del contenido, dado el carácter icónico-figurativo de los textos señalado por Lotman y la modelización del contenido por parte del signo, entendiendo que una información cualquiera no puede ser transmitida (y menos desmentida, desplazada o recodificada) al margen de una estructura (en este caso la de la novela criminal) ya dada.

2.3.3. *Ciencia ficción. Historia, tecnología y sociedad.*

La literatura de ciencia-ficción ha alcanzado en pocas décadas un notable desarrollo que ha dado lugar a una industria editorial cuyas cifras no dejan de ser sorprendentes. Existen numerosas revistas dedicadas al género, principalmente norteamericanas, con tiradas superiores a los cien mil ejemplares. Esto supone una más que considerable cantidad de lectores que necesariamente obliga a replantearse la etiqueta de «marginal» durante tanto tiempo aplicada a este género literario. Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, en *Los géneros literarios. Sistema e historia*, en la tercera parte del manual, titulada “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, basada en criterios funcionales, tras definir y situar la novela cortesana, la novela epistolar, la novela morisca, los libros de viaje y la novela de aventuras o *western*, dicen: «También formaría grupo aparte la novela de ciencia- ficción, que tiene los antecedentes de Verne y de H.G. Wells como más señalados representantes a primeros de siglo» (GARCÍA

BERRIO 1999: 185), y ésa es toda la información que nos proporcionan. Por su parte, Kurt Spang, en *Géneros literarios* (SPANG 1996: 130), al aventurarse en «una somera clasificación de las posibilidades de subdivisión que se pueden establecer según criterios temáticos o formales», cita los libros de caballerías, la novela pastoral, la novela picaresca, la novela bizantina, la novela autobiográfica, la novela de formación, la novela histórica, la novela utópica, la novela policiaca, la novela psicológica, la novela clave, la novela social, etc., pero la novela de ciencia-ficción brilla por su ausencia. La literatura de ciencia-ficción de que hoy disponemos, —y considerando sólo la escrita en lengua inglesa—, constituye por su cantidad, por su diversidad temática y por su desigual calidad literaria un corpus de gigantescas proporciones y ciertamente heterogéneo. Para delimitar este corpus podríamos atender a diversos criterios (de orden literario, sociológico, científico y aun religioso), pero obviamente no es ése el objeto de este trabajo, aparte de que el debate sobre la especificidad de este género continúa aún abierto, ramificado actualmente en subgéneros como la *space opera*, el *cyberpunk*, la distopía, la ucronía, el *steampunk* o la ficción especulativa. Parte de esta confusión es achacable en cierta medida a revistas especializadas que en los años cincuenta, en plena crisis del género, optaron por vender a cualquier precio, publicando textos en los que, a partir de hipótesis supuestamente racionales, eran narrados acontecimientos fantásticos y extraordinarios —y esto es importante a la hora de deslindar una literatura de ciencia-ficción de una literatura simplemente fantástica, cuyos límites con frecuencia se confunden— ambientados en sociedades futuras, pero sin ninguna atención a los posibles efectos del progreso científico y técnico sobre esas sociedades descritas. En el prólogo a *The best Science Fiction of the 19th Century*, Isaac Asimov afirmaba que

la auténtica ciencia-ficción trata de la ciencia humana, con el constante avance del conocimiento y la constante habilidad de los seres humanos para conseguir comprender mejor el universo e incluso alterar algunas partes de él, mediante su ingenio, para su propio confort y seguridad (...) trataría de las respuestas humanas frente a los cambios producidos a nivel científico y tecnológico, entendiendo que los cambios implicados han de ser “racionales” y “acordes” con lo que se sabe de la ciencia, de la tecnología y del ser humano (SANTOS 1981: 8-9).

Se convirtió esta clásica definición en la más repetida y aceptada por los aficionados al género, y según ella la verdadera ciencia-ficción no pudo ser escrita antes del siglo XIX, ya que sólo tras el inicio de la revolución industrial la aceleración del cambio tecnológico fue lo suficientemente grande como para que éste fuera observado en la duración de una vida. No suele haber demasiado desacuerdo en considerar *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicada en 1818, como el primer relato de auténtica ciencia-ficción. El término ciencia-ficción, traducción de *science-fiction*, nombre bajo el que circula este género en el mundo anglosajón, no comenzó a utilizarse hasta el año 1927, y no sería conveniente aplicarlo aún a la narrativa de Jules Verne en tanto que Verne escribió *novela científica*, término con el que se designa aquella clase de narrativa en cuya trama argumental, y como elemento esencial de la misma, aparecen descubrimientos científicos, imaginarios o reales, en torno a los cuales gira la fábula de la novela. Tales condiciones se dan en Verne, y si bien los adelantos científicos que muestra en su obra se presentan en su época como factibles, la crítica que de él se hace desde el mundo de la ciencia ficción es que no profundiza bastante en la problemática social que tales adelantos provocarían. Otro discutido precedente sería la obra de Herbert George Wells (1866-1946), especialmente *La máquina del tiempo* (1895), *El hombre invisible* (1897) y *La guerra de los mundos* (1898). Poseedor de un bagaje científico considerable, autor de una obra muy politizada en la que, pese a que los adelantos de la sociedad industrial son observados con cierta distancia crítica, los estudiosos echan en falta una mayor profundización en el elemento humano de su obra, en la que los personajes funcionan como meros pretextos para la propaganda ideológica. Suele citarse una fecha, 1911, un nombre, Hugo Gernsback, y una obra suya, el cuento titulado *Ralf 194 C 31 +*, como señal de madurez de la literatura de ciencia ficción. Al mismo Hugo Gernsback se le atribuye la paternidad del término *science-fiction*, y él fue además el fundador de la primera revista dedicada exclusivamente al cultivo de la ciencia-ficción. Esta revista apareció en 1926 bajo el nombre de *Amazing Stories*, y a partir de su publicación el género conocería un desarrollo espectacular en EE.UU., fundamentalmente bajo la forma del relato corto. Sería una tarea agotadora, por no decir imposible, hacer un catálogo de los títulos publicados en EE.UU. hasta 1956, fecha en que localizamos la crisis. Baste como dato señalar que a esta fecha aún circulaban en este país catorce revistas de publicación periódica como *Astounding SF*, *Galaxy*, *Magazine of Fantasy and Science-fiction*, *Science Fiction Stories*, *Infinity*, *Fantastic*, etc., y sin tener en cuenta las revistas nacidas y muertas dentro del periodo considerado,

y que durante este periodo se publicaron las obras más aclamadas del género: *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932), *Más allá del horizonte* (1948, Robert Anson Heinlen) *Fundación* (Isaac Asimov, 1951), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953).

Por otra parte, en el campo extraliterario, tenía lugar en 1957 el lanzamiento del *Sputnik I*, el primero de una serie de satélites rusos puestos en órbita. Aunque las consecuencias de la era atómica iniciada con la Segunda Guerra Mundial no habían sido calibradas todavía, comenzaban a cumplirse algunas de las predicciones lanzadas al público desde la narrativa de ciencia-ficción. A partir de este suceso comenzó entre americanos y rusos la famosa carrera espacial, y el avance de los inventos tecnológicos (soporte importante del género) comenzó a transcurrir a una velocidad tal que su puesta al día se hizo complicada incluso para los propios científicos, cuya especialización creciente limitaba cada día más su campo de estudio. En otro terreno es preciso hacer notar los avances espectaculares de la informática, cuya aplicación práctica en todos los campos produciría en el entramado social transformaciones mucho más profundas que las que supusieron los avances de la revolución industrial. Si aquella época se caracterizó por el automatismo (la máquina sustituyó el trabajo muscular del hombre) ésta se caracterizará por la automatización (el ordenador sustituye su actividad mental). Y cómo no hablar de la ingeniería genética, rama de la medicina con alguno de cuyos descubrimientos llegó a sustituirse la función primera del útero materno (los bebés-probetas) y en cuyo seno se gestaron los primeros estudios sobre clonación humana, tan de actualidad en nuestros días.

Todos estos descubrimientos, y las consecuencias en todos los órdenes que su aparición implicó en las sociedades modernas, fueron presentidos con frecuencia por la literatura de ciencia-ficción, pero su aparición real no dejó de suponer un reto para estos novelistas, cuya función había sido siempre ir más allá de los límites reales para dar una visión de la sociedad futura, condenada a desaparecer si no fuera capaz de adaptarse a las profundas transformaciones de los rápidos avances tecnológicos.

En la década de los sesenta tuvo lugar un renacimiento del género, caracterizado por una mayor audacia en los planteamientos narrativos, así como por una imaginación desbordante en el tratamiento de los nuevos temas abordados y un acercamiento a un tipo de lector culto que permitió rescatar y valorar las obras importantes de la primera época, cuyas sucesivas reediciones en numerosas lenguas no han cesado de cosechar ventas. La ciencia ficción ganó complejidad, surgiendo entonces la denominada «ficción

especulativa», en la que la tecnología como articulador discursivo era subordinada a un interés focal en el comportamiento y las emociones humanas, revistiéndose de contenidos filosóficos y humanísticos. Como dato que muestra este creciente interés de un nuevo público se podría anotar el éxito que tuvo la Exposición Internacional de Ciencia Ficción realizada en Berna en 1967 y en París el año siguiente, pero con estas fechas entraríamos ya en el periodo denominado como *New Wave*, la Nueva Ola de la ciencia ficción, que cronológicamente queda fuera del contexto sociohistórico en que se publicó *Pubis Angelical*, la novela de Puig en la que voy a detenerme.

El corpus de textos literarios argentinos relacionados directa o tangencialmente con la ciencia ficción es bastante reducido y se compone mayoritariamente de relatos. Se considera el principal precursor del género en Argentina a Bioy Casares —no sin el correspondiente debate sobre el establecimiento de los límites entre la ciencia ficción y el género fantástico—, quien en 1940 publicó la novela *La invención de Morel*, en la que, en torno al tema de la inmortalidad espiritual y el control poblacional, el elemento tecnológico articulador del texto resulta ser una máquina capaz de reproducir la realidad y capturar las almas. Pero sin duda la popularización del género llegó de la mano de la revista *Más Allá*, dirigida por Héctor Germán Oesterheld, de la que se editaron cuarenta y ocho números entre 1953 y 1957 y en la que publicaron sus relatos numerosos autores locales. A partir de los años sesenta la ciencia ficción (de ahora en adelante CF) argentina evidencia una voluntad de distanciamiento con respecto a los modelos anglosajones, tratando de dotar su producción de implicaciones y especificidades locales y teniendo como máximo exponente la figura de Angélica Gorodischer, cuya obra destaca por su artificiosidad, la mezcla de planos y voces narrativas y el uso del habla coloquial y lunfarda en la recreación de los posibles nuevos mundos que dibuja (*Opus Dos*, 1967), (*Casta luna electrónica*, 1977), (*Trafalgar*, 1979). No sería difícil establecer ciertos paralelismos entre la producción narrativa de Gorodischer y determinados lugares de la novela sobre la que a continuación colocaré la lupa, pero me limitaré a analizar las desfiguraciones modelizadoras y los elementos mórficos tomados de la matriz dominante del sistema genérico de la CF, así como al material histórico y modélico a cuya actualización se orientan esas distorsiones de la modelización.

Pubis angelical (1979) narra el proceso reconstituyente y a la vez descompositivo de un personaje femenino llamado Ana. La novela, como viene siendo una constante en la obra de Puig, conforma una amalgama de distintos discursos

(dialogado, epistolar, onírico-surrealista y especulativo). Al comienzo de la historia nos es presentada la protagonista, convaleciente tras una grave enfermedad en una mansión de lujo y víctima de una severa pérdida de memoria que trata de recuperar a través de la escritura de un diario personal. Entre la exposición de sus pensamientos más íntimos y las conversaciones con los personajes que la visitan en sus momentos de vigilia, encontramos intercalados dos relatos oníricos. El primero de ellos rememora la historia de otro personaje femenino llamado el Ama, que más tarde pasará a convertirse en el personaje de la Actriz, y el segundo es protagonizado por otro personaje femenino más, éste situado en el futuro siglo XXI, denominado *la conscripta W218*. Mientras que el relato del Ama / Actriz bebe de las estructuras y los clichés de la novela rosa y el *kitsch* (volveré a este asunto más adelante), el discurso onírico futurista es, si no lo despojamos del resto de la novela, un clásico relato de ciencia ficción en el que resulta sencillo rastrear las implicaciones y las constantes del género. Esta imbricación discursiva, como veremos, obedece a la reconstrucción de los recuerdos de Ana o, en palabras de Julia Guzmán (2009), a: «la posibilidad de construcción de una identidad de Ana a través de la recreación y la resignificación de su vida pasada y presente». Tanto la estructura *kitsch* como el discurso propio de la CF se inscriben en la experiencia onírica del personaje estableciendo estructuras mnemotécnicas con las que configurar sus recuerdos. La trama de la novela no es sencilla: en la primera parte, Ana, mujer atormentada por su pasado, se desdobra en sus sueños en una actriz de 1930 (el Ama / Actriz) y en una muchacha semiesclava (portadora de una matrícula) que habita en la ciudad de Urbis en la Era Polar (la llamada conscripta W218) en la segunda parte. De este modo la narración salta de un plano presente, dialogado, «real», en el que Ana interactúa con sus amigos Beatriz y Pozzi y redacta su diario, a otro plano onírico subdividido en dos dimensiones bien distintas: una nostálgica, florida y sobrecargada de estímulos y nociones afectivas, y otra distópica, tecnologizada y deshumanizada, ambas conducentes a la recreación de un posible pasado y futuro de la protagonista. Conforme avanza la novela surge la duda de si los tres personajes en liza son o no el mismo y de si estamos frente a tres historias distintas o a una sola a pesar de la discontinuidad genérica. Pero dejaré momentáneamente a un lado esta cuestión para centrarme en los aspectos genéricos.

W218, la joven que aparece en los sueños de Ana, es una especie de funcionaria forzada bajo instrucción militar perteneciente a la sección A de Terapéutica Sexual del

Ministerio de Bienestar Público de una república parasoviética ubicada en el Valle de Urbis, en el año 2000. A sus veintiún años, se dedica a la prestación de favores sexuales como servicio estatal obligatorio. Este personaje —o álgter ego del personaje principal— ya ha sido veladamente mencionado en la primera parte de la novela, en la que el Ama / Actriz, en una de sus pesadillas, advierte que su padre había pactado con los muertos para obtener el poder de la telepatía, transmitiéndoselo a la hija que tuvo con una de sus sirvientas, la cual, antes de suicidarse, deja escrita una nota en la que se anticipa el perfil de W218:

Pero después de aquella noche nunca más me volvió a mirar ¡a mí! Que traje al mundo a la niña más bella que jamás existiera, y a la que ayer traté de matar, porque tengo miedo de que a quien esa niña sirva un día sea al Mal y no al Bien, ya que ha sido educada para servir un día a un hombre. Sirvienta de un hombre o de todos los hombres da lo mismo (MP 1979: 39)

Si bien esta recurrencia a los trucos narrativos de la literatura fantástica obligaría a los puristas del género a declinar la pertenencia de este texto al selecto corpus de la CF seria, lo cierto es que a partir de aquí la narración referida al personaje de W218 se amolda a la perfección tanto a sus representaciones discursivas como a sus líneas semiótico-ideológicas características, sin obviar las continuas dobleces contextuales que actúan a modo de vasos comunicantes con las otras dos mujeres que habitan en los otros dos planos semánticos. Al comienzo de la narración de W218 en el capítulo VIII de la novela, la joven mira la proyección de una película en un aparato denominado *teletotal*:

Su departamento era pequeño pero perfectamente caldeado, un cuarto cuadrado donde todo el mobiliario se elevaba a no más de un metro del suelo, el resto lo ocupaba la cuádruple pantalla del teletotal. La encendió de inmediato para deshacerse de sus pensamientos depresivos (...) Ya había empezado un documental de viajes, uno de los géneros que más se adecuaban a las posibilidades teletotales puesto que daban al teletotalespectador la ilusión de estar metido en un país extranjero sin salir de casa. Había sectores del Supremo Gobierno que criticaban el efecto aislacionista de la teletotal; se argumentaba que como cada ciudadano gozaba de un departamento monohabitación, prefería permanecer solo después de las horas de trabajo para poder

girar su silla teletotática en libertad, sin encontrar cabezas por delante que le dificultaran la visión. W218 muy pronto se dio cuenta de que se trataba del publicitado documental sobre la ciudad sumergida y muerta de Nueva York, visitada por un submarino turístico (...) W218 giró su silla noventa grados para observar mejor la imagen, se trataba de una oportunidad única para ver un film prepolar, prohibidos como estaban por sus efectos antisociales (MP 1979: 128).

Tenemos presente en este pasaje uno de los rasgos más particulares de la CF: una terminología propia denominadora de artilugios o dispositivos tecnológicos que no existen en el momento histórico de la producción del texto, rasgo deudor de la conocida como ciencia ficción *hard* de los años cuarenta, en la que se maneja una imagen determinista de la tecnología y la relación entre ésta y la sociedad es considerada unidireccional. Este determinismo tecnológico considera que, aunque la evolución de una sociedad está íntimamente ligada a su evolución tecnológica, la tecnología avanza en una dirección propia de acuerdo con sus propias leyes, creencia que supone el mensaje más fácilmente extraíble de gran parte de la CF estadounidense de los años treinta y cuarenta. Las imágenes artefactuales descritas desde esta lógica, de continua recurrencia en esta rama de la CF, se hallan claramente presentes en *Pubis angelical*:

“Cuatro de la tarde + árboles pelados + luz mortecina + caminata hacia el trabajo + sensación grata de ropa abrigada + sensación de día que se va para nunca más volver + temor de encontrar paciente desagradable + sensación de que va a ocurrir algo muy bueno o muy malo”. La muchacha marcó las premisas en su computadora portátil pero retomó la marcha sin oprimir la tecla que al cabo de pocos segundos le daría la respuesta requerida (MP 1979: 120).

Este determinismo tecnológico, heredero de las novelas de Wells y Julio Verne, en las que la tecnología es concebida como la fabricación de objetos, que como he dicho constituye uno de los rasgos más característicos de la CF *hard*, parte de dos grandes supuestos: 1) que la lógica seguida por los avances tecnológicos viene dada por la naturaleza y no por la sociedad y la cultura; y 2) que tales avances, surgidos independientemente de los valores éticos o morales del hombre, causan adaptaciones o permutaciones sociales. Esta vertiente *hard* de la CF, auspiciada por la revista

Astounding Science Fiction, dirigida por John W. Campbell desde 1938 —incluso algunos estudiosos llegan a hablar de una «era Campbell» (1939-1946), a la cual pertenecerían autores como Isaac Asimov, Robert A. Heinlein o Frederik Pohl—, centrada en la imposibilidad de conocer las consecuencias de los adelantos tecnológicos, bebe del optimismo científico norteamericano, por el cual la innovación en la ciencia —valorativamente neutra hasta la conmoción producida por la bomba de Hiroshima— es el motor del incremento del nivel de vida y la herramienta de control de la naturaleza. Esta visión aséptica e imparcial de la ciencia deriva de la CF del siglo XIX, habiéndose sustituido la figura del inventor por la del científico, pues la ciencia no es considerada ya un quehacer de genios excéntricos, sino un constante empeño colectivo en el desciframiento de las leyes naturales. Positivista en su concepción de la ciencia, la CF *hard* transmite una visión artefactualista del desarrollo tecnológico, interesada, como podemos ilustrar en este pasaje —que bien podría pertenecer a un autor estadounidense de esa «era Campbell»—, mucho más en la descripción de las máquinas y los ingenios mecatrónicos que en la reflexión sobre las sociedades que ese desarrollo conforma:

La muchacha, de matrícula W218, agregó una premisa más a las ya marcadas, “insatisfacción ante la inútil severidad de los edificios públicos”, y apretó el botón de la suma final. Respuesta: “natural inseguridad ante desafío que el buen cumplimiento del deber presupone”. W218 respiró hondo, desde el diafragma se le impuso un bostezo amplio, el mismo que se le producía cada vez que lograba una cabal satisfacción, física o moral. Estaba en buenas relaciones consigo misma, cosa ya frecuente en las jóvenes nacidas antes del año cero de la era polar. Un método educativo acertado había permitido que se recuperasen, a quince años de los hechos, elementos humanos seriamente dañados. W218 resultaba un buen ejemplo de ello, puesto que había nacido antes de la Gran Vuelta de Página, como se llamaba a ese año cero, quedando así clasificada en el último lustro de la era atómica, sección problemática del registro (MP 1979: 121).

Pero lo más interesante de la apropiación de las constantes genéricas de la CF en *Pubis Angelical* es la labor de muestrario llevada a cabo por Puig. Porque la narración referida al personaje W218 es sometida a cambios en su perspectiva estilística a medida que éste avanza y sufre una transformación. Es decir, el desarrollo psicológico de W218 se ve contemporizado con la introducción de nuevos elementos mórficos y semióticos propios

de la CF surgida a partir de los años cincuenta. Las explosiones nucleares de Hiroshima y Nagasaki marcarán un antes y un después en la percepción de la tecnología en el género, que desde entonces se verá afectada por un considerable desencanto. La oposición a otros adelantos científicos como la guerra biológica, los aviones supersónicos o la experimentación genética surgió como respuesta a la conmoción provocada por la barbarie perpetrada en Japón. En el territorio de la CF la reacción ante el peligro nuclear dividió las posturas: mientras el *hard* liderado por la Astounding Science Fiction se unió a los esfuerzos del gobierno por minimizar las consecuencias humanas y morales del bombardeo, otras revistas y autores comenzaron a proponer una visión mucho más pesimista del futuro, obsesionada con las catástrofes y la devastación global, con títulos de referencia como *El fin de la infancia* (1953, Arthur C. Clarke), *Fahrenheit 451* (1953, Ray Bradbury) o *Soy leyenda* (1954, Richard Matheson), marcando el inicio de lo que posteriormente se conocería como ciencia ficción *soft*. Puig, acompañando al personaje de W218, traza una línea cronológica del género a medida que la trama avanza y el personaje sufre diversas crisis de conciencia, como si la narración de sus vicisitudes ejemplarizara la evolución discursiva y representacional de la CF a lo largo de estas décadas. Vemos en estos reveladores pasajes cómo W218, de la fascinación inicial por el orden y el bienestar en el que le ha tocado vivir, bastiones incontrovertibles de esa futura sociedad descrita,

Tratando de conformarse recordó que le faltaba menos de un mes para cumplir la primera mitad de conscripción, mientras que el segundo año lo cursaría según reglamento en las secciones B y C, o sea la de jóvenes lisiados y la de jóvenes deformes respectivamente, todos ellos como es debido beneficiados por el estatuto de servicios sexuales. Pasados esos trece meses, pues, habría terminado su conscripción y podría otra vez entablar relaciones personales, lo cual estaba absolutamente prohibido mientras tanto (MP 1979: 126),

pasa tras un accidentado encuentro con un cliente hacia el cuestionamiento de los pilares que articulan el funcionamiento de esa sociedad. Comienza entonces a interrogarse acerca de sus excesos y contradicciones gracias al descubrimiento de la alienación que las maravillas tecnológicas, generosamente puestas a su disposición por

el gobierno, ejerce sobre su percepción del mundo, sobre su relación con la historia y sobre su propia subjetividad:

“Supongo que eso no le estará prohibido, ¿o prefiere consultarlo con la computadora? Sabe una cosa... me resultan algo pintorescos los usos que se les dan aquí a esos artefactos” (...) W218 rebatió que si el ciudadano no quería que su pregunta quedase registrada en la Asistencia Electrónica Central bastaba con oprimir un botón más apenas leída la respuesta, pero atención, no después de dos minutos porque entonces sí era archivada en la Central; para concluir agregó que, quien como ella, no pretendía esconder nada al Estado, dejaba pues que sus preguntas pasaran al Archivo Gubernamental, para ilustración de la problemática nacional. “¿Y usted cree que la central no se entera de todos modos?, oprima botón o no antes de esos dos preciosos minutos?” W218 adujo que ése era uno de los argumentos principales de los ciudadanos disidentes, al cual ella respondía con un simple acto de fe en el Supremo Gobierno (MP 1979: 147-48).

La mencionada distinción *hard / soft* obedece a una caracterización general de la obra atendiendo al punto de vista desde el que el autor se acerca a los avances tecnológicos y a las teorías científicas, observándose en el *soft*, frente al positivismo y esa imagen artefactualista del progreso que he mencionado, una mayor atención a los efectos sociales, políticos y ambientales de ese progreso, desde un prisma mucho más externalista, con un especial hincapié en la problematización de la tecnociencia y en el cuestionamiento de la razón instrumentalista como única razón posible, a favor de una reivindicación del papel de la reflexión humanística. Estos nuevos textos, producidos en su mayoría por autores de formación literaria en lugar de científica, de forma clara se posicionaban ideológicamente en contra de las actitudes conservadoras e imperialistas del gobierno de EEUU de la época. Partían desde una humanitaria desconfianza en la orientación y los objetivos del crecimiento científico y una firme condena a la descontrolada investigación armamentística y espacial, para llegar a una crítica feroz al autoritarismo, al militarismo y a la deshumanización progresiva de la sociedad:

El hecho de que emergiera [este país] antes de las aguas no impide que sea el más frío y desolado. Lo atestiguan esos espectrales ramajes de árboles muertos, el último

testimonio de una vegetación extinguida. ¿Acaso no estarías de acuerdo en que los quitaran? A mí me acongojan, por la misma razón que el Supremo Gobierno decidió prohibir toda manifestación artística prepolar excepto la música, puesto que no es figurativa. Incluso la literatura pinta cuadros del ayer, y por eso también está prohibida. Para nosotros, tesoro mío, todo lo que nos recuerde el pasado resulta nostálgico y por lo tanto pernicioso. Debemos construir una nación nueva sobre bases nuevas, no nos conviene tratar de imitar el pasado, porque no lo lograremos (MP 1979: 162-63).

Cuando W218 es sentenciada a cadena perpetua por incumplimiento de la legalidad al haber establecido relaciones íntimas con un paciente fuera del trabajo, el juez accede a su petición de traslado a los hospitales de las comarcas de los Hielos Eternos como conscripta voluntaria, en lugar de cumplir la pena en una cárcel común. En estas desoladas comarcas son confinados «seres que han sido maldecidos para siempre por la sociedad o por la naturaleza» (MP 1979: 207), tales como presos políticos o enfermos altamente contagiosos. W218, traicionada por LKJS, el paciente del que se había enamorado, acepta íntegramente el cumplimiento de su condena. Desarrolla entonces una reacción psicológica de complicidad con su opresor, una forma de lealtad hacia la tiranía que la subyuga cercana al llamado síndrome de Estocolmo, en una especie de fallida autoafirmación en su alienación por parte del poder, contra el que no tiene la menor capacidad para luchar. Sigue Puig esbozando una breve historia de la CF al introducirse en nuevos territorios especulativos. El relato de su traslado al penal situado en ese extremo del mundo cobra tintes alucinógenos, postapocalípticos y oscurantistas, en la línea más moderna del género, surgida en los setenta y conocida como *New wave*, corriente que aúna características de la CF *hard* y de la CF *soft*, influida por la contracultura americana de la época y por escritores del movimiento *beat* y de mayor implicación política, generalmente portadora de una visión de la tecnología y del estado tecnocrático como máximo culpable de la aniquilación de las esperanzas de futuro de la humanidad. Pero, al igual que ocurre en la mayoría de estos textos, la distopía general descrita existe en la medida justa para que el más mínimo rayo de luz resalte. La negrura y el pesimismo de la *New wave* apuntan frecuentemente a la búsqueda de una salida, a un punto liberador que ha de servir de germen fundacional, en una vuelta al trasfondo mítico de las primeras obras del género. Cuando W218 llega por fin al hospital de contagiosos, completamente construido bajo tierra, su primera solicitud tras los trámites burocráticos y el descanso es la contemplación del «día negro polar», pues

la luz solar sólo es visible un mes al año en esa zona del planeta. Y pese al miedo visceral de la protagonista a ese paisaje desconocido,

Finalmente llegaron a la faz de la tierra. El día no era el pozo ciego que se había imaginado, el día era negro pero brillaban las estrellas, a las diez de la mañana, y ese brillo alcanzaba a otorgar una suave fosforescencia a la costra de hielo que cubría totalmente la zona. La enfermera le explicó que cuando había luna llena la fosforescencia aumentaba, en dos semanas debían volver a asomarse (MP 1979: 212).

Culmina pocas páginas después el relato de W218, pero no así la novela, aunque el libro se haya terminado. Volveré sobre *Pubis angelical* para analizar en el texto la construcción teleológica de la feminidad y las categorías sexuales de dominación y dominados/as, así como al final de este capítulo examinaré las claves de la discontinuidad genérica de la novela y sus implicaciones. Por ahora baste señalar que la interdiscursividad de la que se hace gala en lo que respecta a la ciencia ficción no responde, como sucedía con el caso de la novela negra, a una transgresión de las normas, a un desplazamiento de sentido ni a una modelización del contenido por parte del signo. La forma es aquí completamente coherente con el contenido y la intención, y la significación discursiva adquiere su propio curso genérico. La ciencia ficción extrapola la experiencia del lector proyectándola en el tiempo y el espacio, convirtiendo en extraño lo conocido y propiciando la reflexión sobre la relatividad de la historia. Realiza un ejercicio de prolepsis a través del cual consigue restaurar el tiempo primigenio, el tiempo mítico presente en el subconsciente colectivo de todas las sociedades. La ciencia ficción aparecida en *Pubis angelical* conecta con la realidad humana alegóricamente. Nos habla de un futuro distópico en el que las relaciones humanas se encuentran desnaturalizadas y en el que el mito del pasado es repuesto en el presente gracias a su aparición en el futuro. Las páginas de *Pubis angelical* donde la ciencia ficción hace acto de presencia ofrecen realmente un ejemplo de literatura de ciencia ficción, sin trucos ni apropiaciones recodificadas. Pero al confrontar estas páginas con el resto de bloques textuales genéricos —*kitsch*, *pulp* y novela rosa— surge ante nuestros ojos el triple contexto referencial creador de sentido, con su consiguiente problema de saturación semántica, mediante la concentración de una gran cantidad de información en diferentes superficies. Analizaré a continuación dónde, cómo y por qué

la novela rosa y sus desviaciones gozan también de sus propias transcripciones en los textos puiguanos y después trataré de cerrar este círculo abierto en una aproximación a los géneros literarios como articuladores semiótico-ideológicos que operan a la manera de tornos entre lo social y lo textual en la novelística de Puig.

2.3.4. *Los estereotipos sentimentales y el lenguaje del poder.*

Se han solido rastrear los orígenes de la novela rosa en el cuento de hadas, la novela caballeresca, la novela sentimental renacentista, el teatro del romanticismo, el folletín decimonónico y la prensa del corazón, sin obviar posibles anticipos en la Grecia y la Roma clásicas, pero parece no haber demasiada discusión en torno a las figuras de Richardson y Fielding como eminentes precursores de este tipo de novela. El primero con su *Pamela: Or Virtued Rewarded* (1740) —donde el héroe disoluto cae en las garras del amor apaciguador de una bella y virtuosa doncella que gracias a él conseguirá ascender en la escala social—, y el segundo con *Tom Jones* (1749) —que adelanta con el personaje de Sophia Western algunos de los rasgos de las heroínas de Jane Austen—, sientan las bases de lo que, tras las variaciones de la novela gótica, donde la sobrenaturalidad y la atmósfera de misterio priman sobre las pasiones humanas y con Anne Radcliffe como más popular representante, es considerado el florecimiento de la novela rosa clásica, con las hermanas Brönte y la misma Jane Austen como pioneras. Podríamos escudriñar las raíces de este planteamiento en el sensualismo conformado teóricamente en las obras de Hume y Locke y en el espiritualismo sensible que, introducido en el inconsciente literario del siglo XIX, propició la aparición del melodrama y de la novela sentimental, producciones literarias construidas alrededor de la idea de sensibilidad como algo inherente a la naturaleza humana, independientemente de su condición social. La bondad, el amor idealizado, la fraternidad filial, el amor, la belleza, el sentimiento religioso, la fortuna, aparecen como cualidades humanas que a través de esta ideología de la sensibilidad pueden atravesar libremente la barrera entre clases sociales. Los principios articulatorios básicos de esta «estructura melodramática» —apoyados siempre en el hecho de que la ideología dominante de una sociedad es vivida inconscientemente por las clases dominadas como algo ajeno, como algo

contradictorio y alejado de las reales condiciones materiales de existencia— quedarían consolidados en la literatura hispanoamericana tras la aparición en 1867 de la *María* de Jorge Isaac, novela que contribuiría a la solidificación de las fundamentales tendencias posteriores (RODRÍGUEZ 1987: 128-138). Sirva como guiño referencial al lector la ubicua presencia a lo largo de la trama de *La traición de Rita Hayworth* de este libro, cuya lectura despierta entre los personajes femeninos exaltadas reacciones: «las lágrimas en el cine, las lágrimas al leer *María* de Jorge Isaacs, es el ahogo en el pecho lo que mueve la cama» (MP 1971:159), «la novela *María* es de lo más hermoso que hay, tenés que sacarla de la Biblioteca» (MP 1971: 197), «Y fue casi al principio de las clases que le presté *María* de Jorge Isaacs. Y no se me acercó más» (MP 1971: 199).

Como segunda estructura inspiradora y motor de expansión, ya en el siglo XX, debemos contar con la apropiación que de la mayor parte de los estereotipos sentimentales occidentales llevó a cabo el melodrama de Hollywood con su industria especializada, voraz en su continua sobreproducción de títulos y feliz propagadora de modelos ideológicos de los que la novela rosa bebió gran parte de sus clichés. Concebido como un producto destinado al consumo masivo, elaborado en serie y con contenidos estandarizados, propio de lo que Horkheimer y Adorno consideran la industria cultural, los estudios sobre el género se han centrado tradicionalmente en el campo de la sociología, englobándose demasiado comúnmente junto a otros tipos de productos como la fotonovela o el radioteatro. La crítica literaria estilística ha recriminado históricamente su *pasticcio*, su cursilería y su mal gusto, explicándose frecuentemente su éxito comercial por el efecto de la implicación identificadora que impulsan, a pesar de que «nos encontramos con un tipo de eficacia pragmática bastante caediza y vinculada casi exclusivamente a las propiedades sociológico-artísticas que explotan el contexto» (GARCÍA BERRIO 1989: 341).

Andrés Amorós, en *Sociología de una novela rosa* (1968), indagaba en los presupuestos socioideológicos de la novela rosa no sin cierta ironía, ocupándose también del estudio de la vastísima obra de Corín Tellado, de la que llegaba a afirmar que «lo que hay en su fondo es un reconocimiento de la inferioridad femenina. Esto se manifiesta, sobre todo, en la aceptación de una moral distinta para el hombre y para la mujer» (AMORÓS 1968: 52). Cabrera Infante, por su parte, dedicó numerosas y desenfadadas aportaciones a la investigación y a la normalización del género, declarándose sin complejos admirador de la susodicha autora, y con el auge de los

estudios culturales y la constante tendencia a la globalidad y a la separación entre la alta y la baja cultura, los acercamientos a la novela rosa desde cualquier punto de vista teórico imaginable son actualmente de lo más común. Beatriz Sarlo (2000), en un estudio sobre las ficciones sentimentales de circulación periódica en el primer tercio del siglo XX, desde el concepto de la «estructura del sentimiento» de Raymond Williams, rastreaba el impacto sobre el público argentino de los folletines por entrega de esa época. Su metodología consistía en el análisis de materiales de la cultura popular con el rigor exigido para cualquier otro texto de la alta cultura, e insistía en la defensa de una perspectiva de análisis formal e ideológica al mismo tiempo y en un alejamiento de lo que ella llamaba «sentimiento populista» o «populismo sentimental». Elisa Martínez Garrido, en un artículo sobre el potencial transgresor de algunas heroínas del rosa en la literatura italiana, no dudaba en ofrecer el siguiente diagnóstico como punto de partida:

El género rosa es el subgénero literario destinado a la «Mujer»; es decir, dedicado a la conservación tópica y arquetípica de la «Feminidad», vista y entendida desde una óptica exclusivamente patriarcal. Se trata de un género narrativo descalificado y pobre; un género marcado por la marginalidad del *status symbol* que representa, cuya contextualización y pertenencia es exclusivamente femenina (MARTÍNEZ GARRIDO 2000: 529),

si bien con posterioridad la crítica ha ido rebajando la negatividad de tales aserciones, llegando incluso a considerar marcadas orientaciones feministas en la producción de las autoras de las últimas décadas, como ya anticipara Janice Radway en los años ochenta al abordar el género estructural e interpretativamente, pero sobre todo centrada en el acto de la lectura:

Creo que nosotras, como feministas, podríamos fomentar este cambio, primero aprendiendo a reconocer que la lectura de novela rosa es fruto de una insatisfacción real y que representa una válida pero a su vez limitada vía de protesta. Y luego, desarrollando estrategias para mostrar esta insatisfacción y sus causas de una forma clara y consciente a las lectoras de novela rosa. También debemos aprender cómo dar fuerza a esa protesta para que, finalmente, sea expresada en el área de las actuales

relaciones sociales, y que no se limite a ser una mera representación en la imaginación de las lectoras (RADWAY 1984: 150).

De lo que no cabe duda es que la novela rosa, al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, ofrece unas características muy reconocibles, la consideremos o no una «máquina efectista» de formación femenina o la «única vía emocional de orden iniciático que ha posibilitado al “segundo sexo” su entrada en lo simbólico, o, lo que es lo mismo, su pertenencia a la cultura» (MARTÍNEZ GARRIDO 2000: 530). Obvio es que el género rosa gira temática e ideológicamente alrededor de un mismo motivo narratológico a la vez convertido en ideograma: la felicidad amorosa, el institucionalizado *happy end* hasta cuya consecución habrá que sortear las dominantes semánticas en torno al cual ese único fin se organiza: soledad, reconocimiento, rechazo, reconciliación, etc., siempre en un espacio y tiempo narrativos en los que el hombre posee la espacialidad exterior y la mujer es incorporada al interior, a la espera, a la inactividad, al refugio al que el hombre debe acceder, como proyección de un sistema de valores que acusa las latencias sociohistóricas. La novela rosa esquiva cualquier asomo de problemática intersexual. Se aleja de toda discordancia o pugna entre feminidad y masculinidad para conducir a sus lectores —tras dilatadas artimañas retóricas que aumenten la expectación— al esperado final feliz, que principalmente aparece cristalizado en la institución matrimonial. Y hacia este fin, el matrimonio, es hacia donde el movimiento textual se orienta desde su misma concepción, algo similar a lo anteriormente planteado en cuanto a la novela negra se refería, y que salvando las distancias sería posible enlazar también con el discurso hagiográfico:

ya que precisamente el final de las novelas rosa es siempre el matrimonio, al suponerse que la verdadera vida, la feliz, se alcanza entonces. Como en la hagiografía, estos textos acaban cuando comienza la vida verdadera y, también como en la hagiografía, lo que nos muestran es el duro camino y las distintas pruebas que los protagonistas han tenido que superar para llegar a ella (ALONSO VALERO 2012: 38).

Se refuerzan así los modelos y funciones atribuidos por la ideología patriarcal dominante a los géneros sexuales y se apunta al consumo de productos cosméticos, ropa, calzado y toda suerte de complementos seductores como una legítima estrategia

para la conquista amorosa, como naturalizada «arma de mujer» que acabará logrando su integración en la sociedad lejos del cuestionamiento, únicamente gracias a la necesidad y a la inacción, planteamiento que Sonia Núñez Puente pone en relación con el proceso de vacío de significado que Baudrillard señala tanto en las masas como en el dispositivo femenino:

La objetualización de lo femenino, su ausencia de significado, parecía primar en una visión consumista, propia de la cultura de masas. Según Baudrillard, lo femenino, como residual, concluiría imponiéndose en el espacio social no mediante la oposición o confrontación, sino en virtud de una suerte de pérdida de agencia y significado, de una inacción característica, por ejemplo, de la moda como elemento objetualizador de lo femenino (NÚÑEZ PUENTE 2008: 120).

Tal identificación es con creces reiterada en la novela rosa en tanto que las protagonistas, de la incipiente construcción de un discurso identitario propio, pasan a un estado de sobresimulación por el que lo social es librado y determinado a través de la propia anulación, viéndose retenidas en el fingimiento de esa construcción que la cultura de masas propone o simplemente permite.

Radway, preguntándose acerca del significado del acto de lectura de la novela rosa, afirmaba que éste puede contradecir o modificar la consideración de su producción y que puede ser vivido como acto combativo —mediante la negación del papel social reservado para la mujer— o como acto compensatorio —mediante la posibilidad de autorreflexión y conquista de «un espacio solitario dentro de un área donde su interés propio es normalmente identificado con los intereses de otros, y donde sus intereses son definidos como recursos públicos para ser extraídos a voluntad de la familia» (RADWAY 1984: 142). Inauguraba una senda de estudio en la que, sin poner en tela de juicio su condición de objeto artístico de producción en serie, ideológicamente conservador, restablecedor de las imposiciones de las instituciones dominantes, cabría interrogarse también acerca de los usos de la novela rosa como dirección y satisfacción de necesidades, toda vez que en las estructuras sociales actuales la improbabilidad de las relaciones ideales automatizadas en el género es constatada por la lectora moderna.

Hechas estas consideraciones, comprobemos la manera en que Puig transcribe las especificidades y desplaza las implicaciones del género rosa en su narrativa, y para

ello comenzaré con sus dos primeras novelas: *La traición de Rita Hayworth* (LTDRH) y *Boquitas pintadas*, cuyas lecturas sumergen forzosamente al lector en un mundo femenino de argumentos estereotipados, valores tradicionales y personajes arquetípicos que ya traté al hilo del análisis de los modelos *mass-mediáticos* hollywoodienses, de los que, repito, la novela rosa del siglo XX es en muchos aspectos deudora. Ambas novelas han sido tradicionalmente recibidas por la crítica como parodias de la novela rosa. Se han querido legitimar ambas obras como la constatación de los efectos alienantes de los géneros populares y los *mass media* a través del simulacro burlón, la fotocopia descontextualizada y el ejercicio caricaturesco, prácticas discursivas patentes en ellas, pero no únicas y decisivas. El propio Puig declaraba no poseer una intención paródica al enfrentarse al acto de su escritura:

Yo no tengo una intención paródica. Uso a veces cierto humor porque mis temas son tan ácidos, tan mezquinos, que sería realmente muy árido un desarrollo de todo eso sin un elemento de humor (...) Creo que la inclusión del humor no es un forzamiento, sino que realmente es un elemento de la realidad (...) parodia significa burla, y yo no me burlo de mis personajes, comparto con ellos una cantidad de cuestiones, su lenguaje, sus gustos (CORBATA 1984: 597).

Resulta evidente que la tragedia inherente a los personajes de estas dos novelas gravita en torno a la superación de diversas vicisitudes que obstaculizan la consecución de su felicidad. Tales obstáculos vienen representados de una parte por sus condiciones materiales de vida —orden preestablecido, normativa moral y jurídica— y de otra por las prácticas ideológicas de las que participan aun sin saberlo, en cuyo campo operativo caerían los medios de masas y entre ellos la novela rosa, como herramientas con las que decodificar tanto su interioridad individual como su exterioridad pública. Sus mecanismos significantes podrían fácilmente enlazarse con la estructura narrativa de la novela rosa, como un simple inventario acompañado de consejos acerca de las prácticas sociales que constituyen una sociedad patriarcal. Pero nada más lejos de la realidad. Si en ambas obras encontramos bien marcada la oposición entre los valores femeninos del amor y del trato familiar o personal y los valores masculinos de la rivalidad y el éxito, el triunfo de estos últimos frente a los primeros, como sería de esperar en una novela rosa estándar, queda, si no completamente truncado, al menos polemizado. Ya mencioné el

nada estático y mucho menos conservador juego de espejos producido entre los principios femeninos encarnados en Toto y la supuesta competencia masculina de Héctor, amén de las relaciones prematrimoniales y extramatrimoniales y los múltiples cuestionamientos de la ley paterna imperante en LTDRH (véase 2.1. *La mitificación de los mass media*). Los personajes característicos del género rosa, mujeres objetualizadas en su rol doméstico, desearían de ser colmadas por las bondades de un hombre que reconozca sus necesidades (el ejemplo de Delia),

Y no lo esperaba en el zaguán, lo esperaba en la esquina, así lo veía venir desde una cuadra de distancia, que se iba agrandando hasta que cerca de mí yo empezaba a retroceder y empezaba a contar uno, dos, tres, cuatro... el tiempo que faltaba para que me alcanzara en el zaguán oscuro y me abrazara (...) y en el piso encerado se refleja un hombre que es él, dónde termina él y dónde empieza el piso no se sabe y la cabeza me empieza a dar vueltas del mareo y me le agarro fuerte para no perder el equilibrio (MP 1971: 138),

adquieren su contrapeso en las novelas de Puig en otro tipo de mujeres que examinan las consecuencias de su condición social como prolongación o suplemento del hombre, en unos casos imaginando un estado más perfecto (Mita),

que a veces las cosas salen mal, porque hay gente mala, a veces las cosas salen mal y todos habían querido ayudar para que saliera bien, pobre Romeo que se mata porque al verla a Julieta dormida cree que está muerta (...) ¿y por qué Dios no cambia de idea y hacer salir todo bien? Y hace que Julieta se despierte a tiempo cuando Romeo se está por matar, y así cumplen lo que tanto habían querido, son felices, ¿y qué hacen? ¿tienen hijos? ¿se van a vivir a una casa? Algo mejor tendrá que ser (MP 1971: 162),

y en otros luchando por redirigir sus expectativas (Choli), «...Porque le decís “sí” a todo. Yo cuando pienso en los doce años ¡doce! que viví con ese perro me desespero» (MP 1971: 53) o dándole la espalda al sistema y acarreado las consecuencias (ejemplo de Herminia y su no deseada soltería):

Quién sabe qué recompensa espera a las solteras en el otro mundo, o qué torturas. Yo no he hecho mal a nadie, ni bien tampoco, no sé qué pensará hacer Dios con mi alma. Le será difícil juzgarme, porque de la conducta de Herminia la soltera no hay nada que decir, ni bueno ni malo, mi vida es una página en blanco (MP 1971: 307).

Por tanto no hay refuerzo de la marginalidad ideológica de las posibles lectoras de LTDRH, ya que los límites de la dominación patriarcal son visibilizados y puestos a prueba por algunos de sus personajes, y el implícito final feliz, que se hace de rogar utilizando sin rubor el clásico recurso del aplazamiento, brilla por su ausencia y es sustituido por una serie de conexiones intra y extratextuales entre las cuales, por algún conducto, puede andar escurriéndose la felicidad, pero nunca a simple vista. El discurso de la novela rosa, dispuesto para el favorecimiento de una lectura familiar, ofrece por lo común un desarrollo argumental reconfortante y apaciguador, pues toda conjetura esbozada por el lector es inmediatamente corroborada, convirtiéndose la anticipación a corto plazo en uno de los trucos narrativos más redundantes, reiteración narratológica que ha querido verse como un soporte a las tradicionales limitaciones femeninas, en tanto que «así la lectora se reafirma en sus capacidades, y a la vez, crea un simulacro de su limitado mundo social dentro de una glamurosa ficción» (RADWAY 1984: 145). Nada de esto ocurre en LTDRH, donde la interdiscursividad y el vaciamiento del eje al que he venido aludiendo no invitan precisamente a una lectura reafirmativa y tranquilizadora, tal es la complejidad de su proceso de creación de sentido. La novela rosa, como el resto de discursos analizados anteriormente, se somete aquí a una fuerza centrífuga por la que ese perseguido estado utópico de conciencia tras la lectura —en el que los hombres no son violentos ni insensibles y el matrimonio es una institución protectora que no merma la independencia ni la autocomprensión de la mujer—, es diluido y posteriormente secado para mostrarse sin embellecimientos: contradictorio, insuficiente, vacío. La organización narrativa, como ocurría con la novela negra en *The Buenos Aires affaire*, se aferra a algunas de las particularidades impuestas por el género sólo para mostrar una zona de desproporción, un desajuste entre la realidad y sus representaciones. Si el proceso de lectura de la novela rosa confiere a la lectora (o al lector: no me detendré a discutir este aspecto) estrategias de confortabilización de su coyuntura social sin una reconfiguración fundamental de los principios articuladores de la misma, en el caso de LTDRH ocurre todo lo contrario: el proceso de lectura es en sí

mismo un programa reorganizativo de estructuras afectivas e imaginarias y por supuesto de prácticas discursivas y sociales.

En lo que respecta a *Boquitas pintadas*, ese modelo sentimental pequeñoburgués que configura el germen del género y cuyas raíces podemos trazar en las teorías de Hume y Locke y en la *María* de Jorge Isaacs es fácilmente identificable a partir del mismo título de la obra. Tales «boquitas pintadas» nos emplazan desde el rótulo inicial a la percepción de una significación «rosa», nos sitúan ante un sedimento de lo social memorizado en ese encabezamiento y desde el cual se apela de antemano al lector a la descodificación de unas claves semánticas e ideológicas determinadas. Pero el alborozo y la liviandad aquí implícitas como potenciales significantes no llegan a abrirse paso en el texto, refiriéndose esas boquitas a los cuatro personajes femeninos que formaron parte de la vida amorosa del protagonista masculino, Juan Carlos Etchepare, con cuya defunción se abre la novela y en torno a la cual girará el movimiento textual, en un tráfico narrativo centrípeta progresivamente más y más sombrío y decadente, con final en ese vacío estructurador y redistributivo que ya he explicado anteriormente. No por casualidad las “Boquitas pintadas de rojo carmesí” de la primera parte de la novela —y en las que se ha querido encontrar una identificación «con la enfermedad de Juan Carlos, con los esputos de sangre de su tuberculosis» (SAFIR 1975: 55)— se transforman en la segunda parte en “Boquitas azules, violáceas, negras”, imposibilitando la llegada al concepto de trasfondo inscrito en el título, al invertirse mediante una modelización traslaticia la realidad de la que se presta a dar cuenta ese epígrafe. La construcción del discurso rosa queda truncada al no cumplirse las expectativas creadas. Asistimos en *Boquitas pintadas* a bruscos cambios espaciotemporales en lugar de las clásicas transiciones fluidas, a una completa ausencia de gradaciones retóricas ascendentes o clímax, en lugar de los recurrentes momentos de suspense, y a un uso del lenguaje que, si bien en ocasiones abraza la cursilería y el comadreo sin complejos en boca de sus personajes,

Si él no estuviera, ¿se fijaría alguien en mí? Pero estoy lista, sonada, cuando sea el diluvio universal, y el juicio final, yo quiero irme con Juan Carlos, qué consuelo es para nosotras, señora, la resurrección del alma y del cuerpo, por eso yo me desesperaba si lo cremaban... Qué lindo que era Juan Carlos, qué hijo tuvo, señora, y esa hija tan perra, si la tuviera cerca la estrangulaba. A mí me lo hizo de envidia, mire, yo sé lo que le pasaba

a ella, se dejó manosear ya a los dieciséis por uno de los Álvarez, después pasó de mano en mano y en el baile ya a los veinte no la sacaba a bailar nadie, por pegote (MP 1972: 31-32),

en líneas generales rehúye la afectación y la petulancia para acercarse en cambio a la ordinariez y a la rusticidad. La transformación de un amante incompetente en un amante protector y la consecución de su atención y su lealtad, unidas a la conquista de una madurez emocional y sexual, dejan sitio aquí a la reconstrucción del fracaso en todas estas empresas. La creación de significado parte en una dirección opuesta por el simple hecho de relatarse una realidad perdida. Todo ha sucedido ya antes del comienzo y la narración se encuentra distanciada de los hechos narrados tanto por el tiempo como por la artificiosidad de la que hablaba en 2.2.5. *El desenmascaramiento de la inofensividad de los mass media en Boquitas pintadas*. Toda la información necesaria para la conformación de una trama está dada desde el principio. La pérdida del objeto amado, la irreversibilidad de un pasado gentil y edulcorado claman por un sistema de convenciones que lo representen, entre los cuales se halla el género rosa:

Advertimos que en la novela no pasará nada. El carácter rememorativo de su discurso indica que sólo presenciaremos un gesto que trata de capturar algo que *no está ahí*. El referente de *Boquitas pintadas* está muerto, su movimiento no podrá ser devuelto, funciona como una figura estática (...) Hay un enmascaramiento inicial al ubicar la voz responsable del discurso en una fecha que hace de su narración el efecto de un tejido convencional. Esa voz es ya resultado de la reconstrucción arqueológica de un lenguaje y —en ese sentido— cosa muerta, artefacto. La reconstrucción arqueológica que la voz arqueológicamente reconstruida intenta es —como efecto de la diferencia en el nivel de repetición— doblemente convencional (BORINSKY 1975: 40),

Topamos de nuevo aquí con la problemática de la referencialidad y su insuficiencia, sustituida por un complejo proceso de codificación del referente, un desplazamiento del discurso social hacia la literatura, su textualización en una red de relaciones interdiscursivas. De modo que la aproximación al modelo discursivo rosa, como a otros tantos modelos, se convierte en una operación de subrayado de la distancia insalvable entre ese modelo y sus referentes. El ajuste entre los personajes y sus fantasías no llega

a producirse. Cada contigüidad trae consigo una discordancia, una pieza que sobra y que desde la realidad se resiste a formar parte del andamiaje del nuevo modelo. La producción de ilusiones impuestas por el sistema obviamente no soporta la correcta percepción de la realidad, pero, retomando las palabras del propio Puig en cuanto a la ausencia de intención paródica en sus obras, cabe señalar que el propósito del autor no es la denuncia sin más de los presuntos efectos perniciosos de este tipo de literatura, sino la advertencia del contraste entre ese lenguaje auspiciador de grandes pasiones, esa retórica del amor y el sacrificio, y las exigentes y represivas condiciones de la vida real. Coincidiendo con la opinión de Gimferrer,

En el sistema referencial empleado por Puig no hay lugar para la ironía; hombre entre los hombres, el autor no se siente superior a ninguno (...) sus personajes, en el orden de los sentimientos, creen en lo que dicen, y su alienación podría despertar compasión pero no sarcasmo (GIMFERRER 1976: 21).

La neutralidad anticolorista, la inexistencia de un humor que permita leer sus personajes como caricaturas, conducen más bien a una intención exploradora de la interacción entre dos percepciones del mundo opuestas, exploración en la que los géneros degradados pueden jugar un papel privilegiado como conjuntos de signos superpuestos y focos de polarización del sentido.

2.3.5. Pubis angelical. Los géneros como articuladores semióticos.

Pero caso muy diferente (retomo el punto 2.3.3. para tratar de cerrar el círculo dejado abierto) es el que encontramos en *Pubis angelical*. Recordemos que en esta novela asistimos al curso del proceso introspectivo de un personaje femenino llamado Ana, curso en el que nos vemos instalados *in media res*. La obra comprende varias propuestas discursivas entre las que se encuentran los diálogos de Ana con sus amigos Beatriz y Pozzi, la transcripción de un diario personal y otras dos narraciones, que son las que nos ocupan, planteadas desde las premisas y sujetas a las estructuraciones propias de la

ciencia ficción —véase 2.3.3. *Ciencia ficción. Historia, tecnología y sociedad*—, de la novela de espionaje, en su versión más *pulp*, y de la novela rosa, en su versión más *kitsch*. Estos discursos de género, ensamblados en la novela a la manera de visiones oníricas sufridas por la protagonista, funcionarán literariamente como asociaciones referenciales a su proceso reflexivo y reconstituyente y en lo semiótico como mediaciones socioculturales de las estructuras ideológicas institucionales. El texto arranca con Ana postrada en la cama de un hospital en México D.F. tras haberse sometido a la extirpación de un cáncer. Las primeras páginas de la novela nos introducen en un espacio estilístico rígidamente delimitado:

Por entre el encaje del cortinado se infiltraban rayos de luna, de ellos se embebía el satén de la almohada. La mano de la nueva esposa, junto a los cabellos negros, ofrecía la palma indefensa. Su sueño parecía sereno. La palma de pronto se crispó, no así el rostro perfecto, que permanecía laxo, maquillado con afeites del rosa al azul. Poco después la mujer más hermosa del mundo se incorporé, temblando de miedo. El rostro cobró expresión. Las pestañas naturales, que parecían postizas por lo largas y arqueadas, sombreaban ojos desmesuradamente abiertos (MP 1979: 7).

En este espacio estilístico «la prefabricación y la imposición del efecto», la búsqueda del efecto momentáneo y el refuerzo del estímulo sentimental nos arrastran sin paliativos hacia una participación sin esfuerzo en los valores de lo bello, hacia la ilusión del gozo de «una representación original del mundo», cuando en realidad nos hallamos frente a una «imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes» (ECO 2004: 100). Ese fingimiento del descubrimiento, esa función estimuladora de efectos resulta arrolladora si atendemos a las descripciones siguientes:

La alfombra de visión prestaba tibieza a la planta de sus pies, tras la cortina de flores simuladas en encaje se perfilaba el armazón de hierro aprisionando los cristales venecianos. Descorrió el cortinado, maniobró con dificultad el pesado picaporte del ventanal, su forma cilindroide y plena de nervaduras la sobresaltó. Se asomó al balcón. Un larguísimo rectángulo formado por el estanque del parque, perpendicular al balcón, se perdía en la oscuridad y en la neblina (...) En seguida divisó, sobre una mesa de malaquita, la copa cuadrada. Piedras preciosas incrustadas —dos o tres turquesas, una

amatista, topacios— aprisionadas en el engarce de plata labrada, y dentro del cristal grueso, tomando la forma de su recipiente, un aromático líquido ambarino (MP 1979: 8-11),

en las que no hay lugar a dudas acerca de la desproporción y su afán de pseudocatarsis, del terreno estético por el que transitamos. Pues bien, este inicio desconcertante, correspondiente a uno de los episodios oníricos de la protagonista, nos sitúa ante la historia del Ama, que no es sino un álter ego del personaje de Ana. En este espacio discursivo, al que se vuelve varias veces tras la intercalación del resto de discursos, el Ama despierta tras su noche de bodas, descubriendo poco a poco que se encuentra confinada en una isla con rejas bajo constante vigilancia. Esta pararealidad melodramática, presentada narrativamente bajo los inmisericordes recursos de un decadente y redundante *kitsch*, a través de sus mecanismos sentimentales prefabricados y predecibles, engarza directamente con las implicaciones mencionadas a propósito de la novela rosa. Esta mujer, el Ama (Ana), accede a través del matrimonio —el institucionalizado *happy end* sobre el que se asienta el ideologema de la felicidad— a un espacio y tiempo narrativos en los que el hombre, como es habitual en el género, aprehende la espacialidad exterior y la mujer es incorporada al interior, al cobijo, a la inacción. Matrimonio, abundancia y belleza, ahora sí caricaturizados mediante el recurso del *kitsch*, no proporcionan felicidad al Ama, que se siente presa en una cárcel de oro, valga la expresión prefabricada ya que hablamos de eso. El juego interdiscursivo se expande desde aquí hacia otros niveles cuando el Ama, renunciando a obedecer la voluntad de su marido carcelero, un poderoso empresario de la industria armamentística, decide abandonar esa vida y consigue escapar, dejando abandonada a su hija y abrazando su sueño de convertirse en actriz, momento en el que aflora en la faz del texto el otro álter ego de la protagonista Ana, cuyo nombre cambia entonces al de la Actriz. Saltamos así, aunque de manera sutil a través de progresivas desviaciones, al siguiente espacio discursivo, el del *pulp* estadounidense de los años veinte y treinta, influenciado entre otros discursos por el cine de espionaje de serie B. Adopta Puig en las páginas dedicadas a esta nueva pero consecuente visión onírica algunos de los rasgos estéticos y trucos narrativos de la ficción reproducida en populares revistas como *Argosy*, *Adventure*, *Blue Book* o *Short Stories*, por citar algunas de las que podían llegar al millón de ejemplares vendidos. Poniendo el énfasis en la acción, en la intriga y en la

preponderancia de la trama sobre cualquier otro aspecto narrativo, con el Ama convertida ya en la Actriz, en una estrella de Hollywood, «en la nueva sensación de la pantalla, también conocida como la mujer más bella del mundo» (MP 1979: 85), Puig no tiene pudor en entreverar episodios como éste,

En esa tierra no acechaba solamente el peligro de los bandidos, las serpientes atacaban con más exactitud y rapidez aún. Y una serpiente colocada estratégicamente en aquel desfiladero por una mano de hombre —¿o mujer? no se podía saber puesto que estaba enguantada— dejaba margen mínimo de salvación. El oído finísimo de la Actriz percibió leve cascabeleo, su afición a pensar en desgracias hizo el resto. Alzó las amplias faldas y salió corriendo. El propio jadeo le impidió oír las palabrotas de frustración que emitió el reducido grupo de asesinos, exactamente dos, una mujer y un hombre. Ella de acento extranjero y dicción perfecta, él de tonada local y hampona (MP 1979: 104).

al más puro estilo *Men's Adventure*, subgénero de la ficción de aventuras. En esta modalidad literaria, que combina elementos del *western*, la novela negra y la ficción bélica, y cuyos protagonistas son siempre hombres que de manera irregular o ilegal logran vencer peligros con el fin de rescatar a un personaje femenino en apuros, predominaban las escenas de violencia y los episodios eróticos, que con frecuencia derivaban en sexo explícito. Las portadas de estos *pulps* o *comic books* incluían con frecuencia ilustraciones de mujeres en pose de *pin-up*, evidenciando rotundamente la ideología patriarcal subyacente a la fabricación serial de estos productos literarios. Por supuesto en *Pubis Angelical* tiene también lugar un desplazamiento de sentido de este subgénero. La oferta de colaboración con la guerrilla montonera que su amigo Pozzi le ha hecho a Ana se transforma en sus sueños en una manida trama de espionaje y pasiones desenfrenadas. El Ama (álter ego de Ana en este espacio discursivo), deja atrás sus responsabilidades como madre y esposa y se lanza al cumplimiento de sus más profundos deseos, a habitar oníricamente en el mundo del *star-system* hollywoodiense y el *show business*. Pero su huída de la dominación masculina hacia la autonomía laboral y la autoconfianza personal desemboca en un nuevo estado de sometimiento, subyugada esta vez por las imposiciones del mundo del espectáculo y de una vida solitaria y

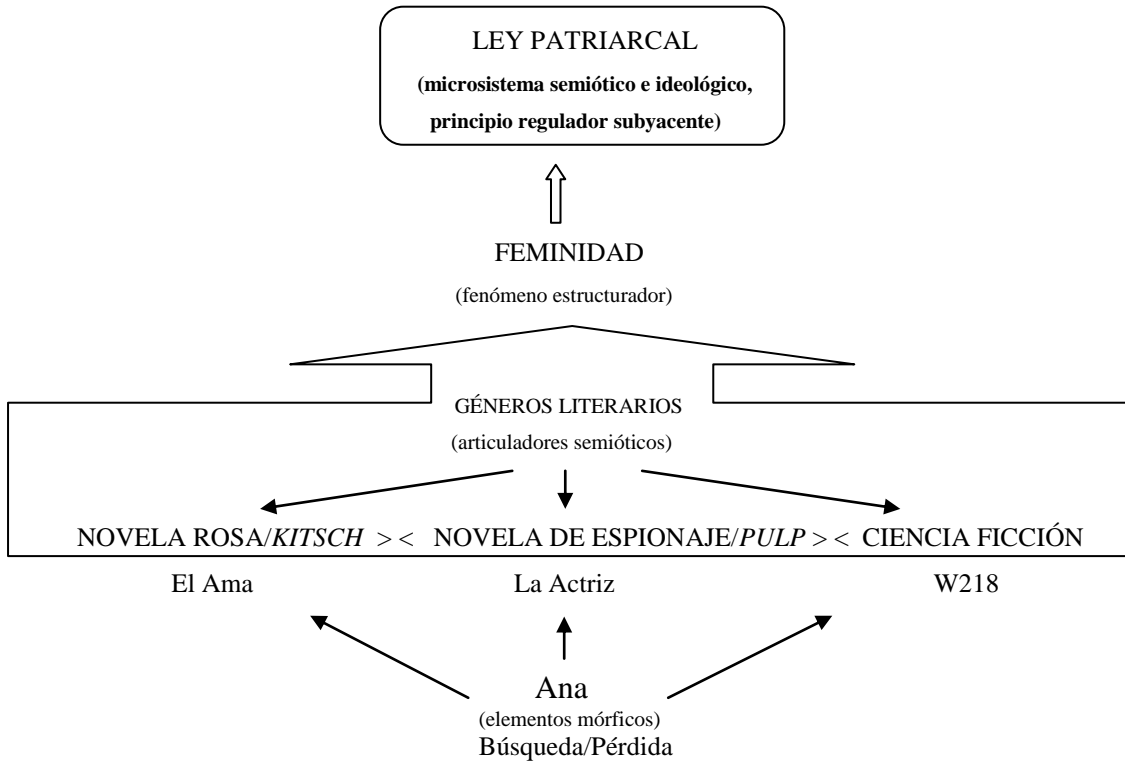
tiranizada por la industria, revestida de los mismos rasgos masculinos opresores de los que intentaba fugarse:

La actriz no se molestaba con tanta repetición porque la toma terminaba en que ambos se levantaban de la mesa, la cámara subía hasta tomarles medio cuerpo, ellos se abrazaban y se besaban (...) Ella cumplió sus movimientos con exactitud, pero ninguna emoción marcó su rostro, sólo pensaba en el desquite implícito en ese besuqueo, condenada como estaba a no ver hombre alguno hasta que los ejecutivos de la empresa lo permitiesen. Llegó a la mesa, dijo su diálogo sin dificultades fonéticas, se levantó para el beso y se dio el gusto de notar que al posesionado actor le sobrevenía una erección al besarla (...) éste reaccionó de manera imprevisible, le susurró entre dientes, como un gruñido, “Putá inmunda, yo no soy como tú, un mero objeto sexual, yo quiero atraer por mi intelecto” (MP 1979: 104).

No hay en este espacio protagonista masculino que la cuide, a pesar de que ella busca ardientemente el amor de un hombre que la comprenda y respete su profesión y su independencia. Uno a uno la glamurosa actriz va sufriendo tremendos desengaños, mientras escapa del asedio de espías y empresarios que sólo tratan de abusar de ella. La inversión es total: la clásica damisela en apuros redimida por un varón heroico se transmuta en una mujer que intenta satisfacer sus necesidades emocionales frente a las instituciones masculinas, y que desde la utópica y reconfortante proyección de la novela rosa ha trascendido el espacio simbólico de la privacidad para ella reservado hasta adentrarse en el ámbito de las relaciones sociales públicas, donde ahora es percibida como una amenaza. Su transgresión, su negación del sacrificio impuesto, resulta tan desafiante que los mecanismos de poder se han de encargar de aniquilarla para restaurar el orden preestablecido. La lógica normativa que impregna tanto el melodrama como la literatura de consumo masivo engrasa su maquinaria y condena a la Actriz —en quien tradicionalmente se ha querido ver encarnada la figura de la actriz real Hedy Lamarr, por numerosas coincidencias con su biografía, aunque no sea el tema que nos ocupa— al único castigo posible: la desaparición. La Actriz, contra toda expectativa creada a través de la apropiación genérica, es asesinada justo en el momento en que parece haber encontrado un amor sincero y su vida puede volver a cobrar sentido:

No, no era posible. Sí, era un motor. Se dio vuelta. Por el codo del camino pronto apareció un coche último modelo. Venían dos personas, un hombre al volante y una mujer en el asiento trasero. Les hizo señas de que se detuviesen. El vehículo en cambio aceleró (...) La muchacha se echó a correr en dirección contraria, salió del camino. El coche también salió del camino, en pocos segundos la alcanzó, la reventó como a uno de esos pajarillos que a veces chocan contra el parabrisas. Agonizante, se dio tiempo para pensar en cosas tristes, unos pocos segundos que le parecieron eternos. Pensó que nadie lloraría por ella, nadie en el mundo (MP 1979: 111).

Y aniquilada la Actriz, el proceso rememorativo de Ana se adentra entonces en el espacio discursivo de la ciencia ficción, espacio analizado anteriormente en el que su álter ego pasa a llamarse W218, la ya conocida conscripta sexual del futurible Valle de Orbis. Tenemos así dos proyecciones de la otredad del personaje principal que actúan en sus propios espacios discursivos, que adquieren su significación gracias al diálogo entre ellos, a la interacción genérica. Por supuesto cada bloque genérico establece vasos comunicantes con los demás, pequeños guiños de repetición que invitan al lector a conectar psicológicamente a las tres mujeres protagonistas —por ejemplo sus afinidades personales compartidas, o el señalado parecido de W218 con la famosa Actriz—. Pero por encima de todo esta superposición de escrituras converge en una misma ideología, materializada en diferentes puestas en escena bajo la forma de diferentes discursos pero remitente a una misma problemática: la aceptación o la negación de la matriz patriarcal machista arraigada en el orden simbólico por parte de la mujer, o más aún: la imposibilidad de romper esas barreras simbólicas:



Puig, tomando como articulador discursivo la noción de identidad, desarrollada mediante los opuestos búsqueda / pérdida, avanza gracias a los géneros (rosa, *kitsch*, policiaco, ciencia ficción), que sirven como articuladores semióticos, en dirección al cuestionamiento del concepto de la feminidad, que como fenómeno estructurador global apunta al último de los estadios posibles: la ley masculina y patriarcal, como principio regulador subyacente. *Pubis angelical* se erige de esta manera como un privilegiado ejemplo del aparato translingüístico formulado por Cros, de crisol interdiscursivo transcrito textualmente por vacíos expresados de forma contradictoria, además de como una compleja testificación a favor de los géneros literarios como mecanismos de significación, dando por sentado que: «Los hechos constrictivos o coactivos que por otro lado se pueden llamar rasgos de género, convenientemente resaltados, nos muestran a éste en cuanto forma sociohistórica de significar (CROS 2009: 48)».

3. MANUEL PUIG Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.

SUMARIO DEL CAPÍTULO

3.1. Algunas premisas sobre el lenguaje cinematográfico. Cine y literatura, encuentros y desencuentros.

3.2. Páginas de celuloide. La escritura en imágenes.

3.3. El beso de la mujer araña: transcodificación y fuselaje.

3.4. El personaje de Molina y la mediación predeterminada.

3. MANUEL PUIG Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.

3.1. Algunas premisas sobre el lenguaje cinematográfico. Cine y literatura, encuentros y desencuentros.

Dedicaba Ayala en 1929, en su ensayo *Indagación del cinema*, laudatorias palabras a este emergente arte. Admiraba sus posibilidades artísticas al tiempo que reflexionaba sobre la problemática de su organización industrial y sobre su estrecho parentesco con la novela:

Tanto el cine como la novela son artes populares. Lo mismo que el espectador a las películas, el lector de novelas no les pide, en general, otra condición que la de ser entretenidas, poniendo todo su aprecio en la amenidad, en el valor de la intriga, en la fuerza del argumento. Esa emoción de la expectativa de acontecimientos, ese hambre de novedades que presta su nombre a la novela, se da también para el cine, y está ausente casi por completo de las restantes manifestaciones del arte (AYALA 1996: 61).

Sus alusiones al séptimo arte, formuladas como proyecciones de alta connotación religiosa, pueden resumirse en la consideración de éste como una fuente de mitos forjadora del imaginario social, por una parte, y como una estructura de empresa industrial cuyo fin específico es el lucro, por la otra. Y ya entonces se preocupaba Ayala por señalar, al hilo del análisis de las relaciones entre cine y literatura, el extremo cuidado con que se hace necesario operar en tan resbaladizo campo de estudio.

Tras el duramente criticado ensayo *L'âge du roman américain* de Claude-Edmond Magny, publicado en 1948, aparecieron en Francia en los años cincuenta diversos estudios al respecto. Desde la premisa de que las marcas de la presencia del cine en la literatura podían ser exploradas a lo largo de la historia de ésta, se postulaba que los mecanismos considerados propios del séptimo arte habían sido ya intuitivos antes de que éste fuera inventado. Esta tendencia, conocida como el *précinéma*, proponía la elaboración de una metodología crítica por la que pudieran aplicarse los principios de la lingüística cinematográfica a cualquier tipo de texto literario, llegando a manejarse categorías como el plano o el *travelling* en el análisis de obras clásicas cientos de años

anteriores al cine. Dentro del marco de esta escuela comparatista encontramos diversos e insólitos estudios en los que algunos rasgos considerados propiamente cinematográficos son minuciosamente analizados en el seno de obras como *La Eneida*, *Madame Bovary*, o *El Quijote*. Huelga decir que, ante la evidencia de que tales rasgos pueden ser rastreados en la literatura clásica, muchas de las técnicas utilizadas por el cine no le son realmente exclusivas, sino que han sido consecuentemente insertadas en él a partir de la tradición narrativa. Conforme el cine se convirtió en medio de masas y mostró todo un repertorio de nuevas posibilidades en la narración, la concreción de sus técnicas cobró una inusitada fuerza estético-receptiva, y la influencia entre ambos medios —cine y literatura— fue convirtiéndose en recíproca. De entre todos los factores organizativos de la narratividad en el cine, el montaje constituye el pilar básico sobre el que se asienta la estructuración interna del resto de elementos visuales y / o sonoros. El mismo Griffith, uno de los creadores de este nuevo lenguaje, llegó a defenderse de algunos de sus detractores alegando utilizar procedimientos narrativos ya presentes en la novela realista inglesa, en concreto en la obra de Dickens, como es de sobra conocido. En la dirección opuesta, resulta fácil explorar supuestas soluciones narrativas atribuidas al séptimo arte en grandes obras literarias de todos los tiempos y nacionalidades. Rupturas en la progresión de la acción, saltos espaciotemporales, todo tipo de elipsis tendentes a salvar la imposibilidad práctica de la isocronía, entendida como la correlación exacta entre la duración del relato y de la historia. De técnicas como el *cross-cutting*, o montaje paralelo, consistente en contar de forma simultánea acciones que ocurren en lugares (o tiempos) diferentes alternando planos o secuencias cruzadas, pueden encontrarse primitivos antecedentes en el *roman courtois* francés o, por seguir con el mismo ejemplo, en la narración sincronizada de las vicisitudes sufridas por Sancho en la *Ínsula Barataria*, mientras don Quijote descansa en el palacio de los duques.

Este excesivo afán por etiquetar como precursor a todo texto literario que revelara alguna suerte de utilización de elementos visuales en su producción no sería superado hasta los años sesenta, cuando los incipientes estudios de semiótica y, más en concreto, de narratología, proporcionaron los instrumentos de análisis adecuados. Una de las primeras explicaciones consensualizadas del lenguaje cinematográfico corrieron a cargo de Jean Mitry (1978), quien, tras superar la concepción de este nuevo fenómeno como una simple representación de la realidad, afirmó que se trataba de una

reestructuración de la misma a través de la cual era transmitido un punto de vista o una ideación del mundo, estableciendo como centro del debate las diferencias estructurales entre el signo verbal y la imagen cinematográfica. En torno a esta problemática, y desde el supuesto de que la explicación de este nuevo lenguaje no sería posible aplicándosele el concepto de lengua, pues no existiría un paralelismo claro entre la sintaxis fílmica y la sintaxis verbal, como tampoco entre la imagen y la palabra, Metz (1976) también había planteado otras líneas de estudio como la psicología de la percepción, la estética teórica o la sociología de los públicos. También Shklovski se había anticipado a diferenciar ambos modos de expresión, al apuntar a la literatura como perteneciente al «mundo de la continuidad, el mundo de la palabra continua», y al cine como «hijo del mundo discontinuo» (SHKLOVSKI 1971: 48), puntualizándolo de este modo:

La película cinematográfica está formada por una serie de fotografías instantáneas que se siguen con tanta celeridad que el ojo humano las funde continuamente, y de una serie de elementos inmóviles nace la ilusión del movimiento (...) El ojo y la conciencia perciben aquí la inmovilidad como movimiento, pero evidentemente de manera incompleta (SHKLOVSKI 1971: 49).

El mismo maestro François Truffaut establecía una clara diferenciación al respecto al afirmar que «todo lo que se dice en lugar de ser mostrado se pierde para el público» (1994: 14), si bien el formalista Boris Eikhembbaum trataba de aclarar que la pérdida de la visibilidad de la palabra en el cine respondía a una simbolización, a una alegorización de la misma, puesto que ésta era preservada en el discurso interior del medio al prestarse al análisis, precisando que la única oposición entre el cine y la palabra concernía a un juego de ocultamiento / descubrimiento.

En cuanto a la aproximación a la literatura en su relación con el cine desde las perspectivas comparatistas, han resultado muy fecundas las teorías polisistémicas y la ciencia empírica, las cuales han puesto de relieve tanto las convergencias como las divergencias entre ambos sistemas expresivos, hasta concebir la narratividad como rasgo común definitorio entre el texto literario y el texto fílmico. Los anteriores debates acerca de si determinadas técnicas o estrategias fueron tomadas de la literatura o si la literatura ha ido sufriendo un progresivo proceso de cinematografización han dejado paso a una cuestión central: la de la narratividad como propiedad abstracta, cuyas potencialidades adoptan y ajustan a sus especificidades y a sus necesidades diferentes sistemas de expresión y diferentes prácticas semióticas, simbólicas y discursivas.

La contribución de la semiótica resultó definitiva para la descripción del funcionamiento narrativo y comunicativo del cine, partiendo de la diferenciación —que no el antagonismo— entre el sistema semiótico verbal literario y el visual cinematográfico, fundamento teórico sobre el que se asienta la mayoría de manuales sobre análisis textual fílmico aparecidos en las últimas décadas, en relación con la premisa de Metz, según la cual el estudio del sentido del filme necesariamente implica el estudio de la forma de su contenido. Asimismo la semiótica abordó el análisis de todos y cada uno de los significantes y códigos que articulan el discurso cinematográfico, incluyendo la palabra entre ellos. Y es que del mismo modo en que no todos los códigos de un mensaje visual son estrictamente visuales, un mensaje manifestado visualmente es también susceptible de manifestarse de otras formas. Los mensajes visuales poseen lazos sistemáticos múltiples con los demás lenguajes, de modo que no sería correcto oponer lo verbal y lo visual como dos compartimentos estancos y no compenetrables. Lo visual, entendido como el conjunto de los códigos propiamente visuales, no actúa constantemente sobre todos los mensajes materialmente visuales, mientras que también ejerce un papel notable en los mensajes no visuales, y la organización semántica de las lenguas naturales interesa también, hasta cierto límite, a las configuraciones visuales y aquello que la vista distingue. El mundo visible y la lengua no son recíprocamente extraños, ya que si bien la interacción de sus códigos todavía no ha sido estudiada en todos sus detalles y su relación no es precisamente de identidad, es obvio el hecho de que una de las funciones del idioma es la de nombrar las unidades que la vista aísla y separa, pero también la de ayudarla a separarlas en la continuidad de lo visible, y que una de las funciones de la vista es la de inspirar las configuraciones semánticas de la lengua, pero también la de inspirarse en ella. El mismo producto de un lenguaje puede ser considerado cada vez como texto singular o mensaje de un código, puesto que la distinción se atiene exclusivamente al punto de vista preelegido por el análisis. Por ejemplo, un film puede ser tratado como texto singular cuando se trata de exponer su sistema singular, pero el propio film consiste, además, en diversos movimientos de máquina, y cada uno de estos es un mensaje del código de los movimientos de máquina, o sea, de un código específico cinematográfico (TARRONI 1978: 96-107).

La investigación semiótica del cine, operada sobre la práctica empírica del análisis tanto de planos como de secuencias, pero también de géneros, filmografías o

tendencias, ha ido suponiendo poco a poco el abandono del estructuralismo formalista, en un progresivo acercamiento a una orientación pragmática en la que la principal preocupación son los mecanismos de enunciación y recepción del discurso cinematográfico. En esta senda de la homología estructural narrativa, inaugurada por Umberto Eco, queda clara una premisa: que los rasgos definitorios del cine y de la literatura son la narratividad y la ficcionalidad, lo cual no implica que entre ambos medios no existan divergencias, sobre todo desde el punto de vista del sistema semiótico que utilizan para comunicarse con el receptor. El texto fílmico se fundamenta en la superposición de los sistemas de signos indiciarios con los sistemas simbólicos, para lo cual implementa códigos específicos que consigan asignar a las imágenes en movimiento una necesaria amplitud narrativa y una potencial extensión ficcional. La narrativa verbal, por su parte, puede sugerir verbalmente una percepción visual que ha de ser actualizada imaginativamente por su receptor. Tal potencial de visualidad, a pesar de sus diferencias materiales y sin que necesariamente se halle inspirado en ellos, es perfectamente entrecruzable con los códigos cinematográficos de la planificación o el montaje, dado que estos responden a las contingencias físicas de la percepción visual. Escalas de planos, ángulos y movimientos de cámara varios gozan verbalmente de la misma disponibilidad expresiva en cuanto a acercamiento, alejamiento, descripción y planificación narrativa en general. Uno de los más discutidos asuntos a este respecto — cuestión sobre la que reflexionaré al adentrarnos en el análisis de *El beso de la mujer araña* de Puig— sigue siendo el estatuto y la naturaleza de los narradores literario y cinematográfico, unido al otro punto fundamental del debate, que es el tiempo de la narración literaria y de la fílmica, históricamente objeto de numerosos análisis. En Deleuze, Barthes, Gubern, y en el mismo Metz puede hallarse un relativamente consensuado punto de encuentro en la aserción de que la mayor diferencia en el tratamiento que ambos tipos de narrador hacen del tiempo de su narración estriba en la configuración de las representaciones, en las marcas formales que permiten o no la representación de la temporalidad, pudiéndose resumir vagamente la problemática en la yuxtaposición —en la narración cinematográfica— de planos sin explicitación de indicadores lógico-temporales, dependientes éstos del contenido de los mismos y del orden en que son yuxtapuestos, frente a las características y tradicionales relaciones durativas y frecuenciales de la narración literaria.

Sirva este reducido panorama como aproximación al estado de la discusión, sin pretensión de ahondar en el análisis de estas cuestiones, fuera del alcance del objeto y del radio de efecto que corresponde a la metodología que fundamenta este trabajo. Se quejaba Jean Marie Clerc a finales de los años ochenta del repliegue y la autorrestricción que ejercía el investigador al campo de las llamadas *bellas letras*, dejando a un lado las restantes producciones culturales y artísticas de una época, y denunciaba

la estrechez del campo estrictamente lingüístico en el que se acantonan muchos estudios comparatistas, dejando escapar un medio (las imágenes modernas) de acercamiento esencial para comprender la modernidad (CLERC 1994: 236).

Parece que sus palabras fueron tenidas en cuenta, y las principales líneas de investigación en este terreno han trascendido actualmente el enfoque temático, argumental o ideológico, así como el afán taxonómico o los juicios de valor sobre la fidelidad de las adaptaciones entre uno y otro modelo. Se han centrado estas líneas en aspectos cognitivos y perceptivos, en la convergencia o confrontación entre prácticas discursivas y, lo que más nos interesa aquí, en la acción de las mediaciones, de los factores dinámicos de redistribución textual que nos remiten a contextos genéticos y estructuras sociales determinadas. A este respecto, conviene destacar la proposición sociocrítica en relación a la narratología clásica, con su aportación al entendimiento y al análisis de los procesos de recodificación inherentes a cualquier tipo de transposición entre ambos medios, recordando, siguiendo a Carcaud-Macaire, que términos como «adaptación», «remake», o «novelización», una vez que «pasan por la maquinaria sociocrítica, pierden toda la pertinencia que podrían tener en otros campos teóricos», dado que la aplicación de esta metodología lo que busca es determinar «la reemergencia de formas, la eventual convergencia de estructuraciones conceptuales en las estructuras textuales» (CARCAUD-MACAIRE 2001: 101).

3.2. Páginas de celuloide. La escritura en imágenes.

Harto conocida es la relación personal de Manuel Puig con el cine, y numerosos estudios, desde diversas perspectivas, han tomado como base para el análisis de sus textos sus notas biográficas —estudios como realizador en Roma, en la cuna del neorrealismo, trabajos como dialoguista en filmes de Vittorio de Sica, Luchino Visconti y Roberto Rossellini—, así como la manera en que sus experiencias vitales encuentran un hueco en su producción literaria, especialmente en sus primeras novelas. También se ha discutido mucho acerca de las múltiples referencias cinematográficas rastreables en sus textos, muchas de ellas expresamente confesas, y no cabe duda de que en su contexto sociohistórico, el argentino de los años setenta, cuando las supuestas reglas de la producción literaria parecían convenientemente establecidas, a caballo entre el compromiso político y la pesquisa filosófica, su obra desamarra toda una potencialidad de la ligereza, de la frivolidad y de la minucia, desestabilizando algunos códigos —entre otros muchos los cinematográficos— para constatar la volubilidad del goce estético. Pero de ninguna manera, como se ha venido repitiendo tradicionalmente al acercarse a su obra desde distintos ámbitos, puede considerarse ésta como una historia de amor entre el cine y la literatura, o como una amalgama de discursividades en perfecta armonía y sin fisuras. Ni aun recurriendo a métodos geneticistas o a efectos psicologicistas tiene salvedad tal afirmación. Sabido es que Manuel Puig, nacido en General Villegas en 1932, afirmaba él mismo haberlo hecho en la pampa en algún mal sueño, o más bien en un mal *western*, aunque bien pudiera decirse, como señala en el libro *Manuel Puig y la mujer araña* su biógrafa Suzanne Jill Levine (2002), que en realidad nació en un cine, en una casa de sueños, como el muchacho de *Cinema Paradiso* (1988, Giuseppe Tornatore), filme posterior a la publicación de *La traición de Rita Hayworth* y muy probablemente influido por esta novela. Puig amaba y vivía el cine, él mismo se encargó de certificarlo en diversas conferencias y entrevistas. Deseaba ser no un héroe sino una diva, y devoraba ferozmente películas y revistas de cine desde su más tierna infancia. Hombre de imágenes visuales y fantasía, alcanzó su vocación literaria gradualmente, casi accidentalmente. Su novelística, en general, se presenta con tantos referentes cinematográficos como para semejar un continuo fundido en negro donde no queda claro si la palabra invoca a la imagen o sucede justamente al contrario. Tras haber sido ayudante de dirección de Vittorio de Sica, René Clement y Stanley

Donen, Manuel Puig se refugió en la novela, ante la frustración de no ver producidos sus guiones cinematográficos y de alcanzar un puesto de director. Casi imperceptiblemente pasó de escribir para la pantalla que se le resistía a escribir para sí mismo, componiendo un corpus de textos con alto contenido autobiográfico en el que plasmó algunos de los recuerdos infantiles de películas que había visto en las salas de su pueblo. Sin ir más lejos *La traición de Rita Hayworth* (1968), su primera novela, comenzó siendo un guión de cine. El desembarco de Puig en la literatura no interesa aquí desde el punto de vista particular del autor, sobre el que él mismo reflexionó en numerosas ocasiones, sino desde el punto de vista de la búsqueda de un lenguaje, de un nuevo espacio narrativo, de una reestructuración discursiva. Lo cual no es óbice —y sin que sirva de precedente— para citar sus palabras:

Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo fue una necesidad de mayor espacio narrativo (...) El cine exige síntesis y mis temas me exigían otra actitud; me exigían análisis, acumulación de detalles (...) Hay historias que sólo la literatura puede abordar, porque los límites de la atención del lector así lo determinan. Quien lo decide todo en última instancia es la naturaleza de la atención humana (MP 1985: 13).

Ninguna duda cabe de que el imaginario del celuloide se encuentra inscrito, en diferentes niveles y a diferentes profundidades, en la práctica totalidad de su proceso creativo. La mayor parte de estudios dedicados a esta influencia toman como constante la colisión producida en el intercambio de identidades que tiene lugar al enfrentar la realidad contra la fantasía, los diversos conflictos identificativos que surgen cuando sus personajes interaccionan con modelos, esquemas y códigos ofrecidos por el cine. La respuesta a esta influencia, atendiendo al contexto sociohistórico, resulta fácilmente registrable: a finales de los años cincuenta la industria cinematográfica se hallaba en una encrucijada dualista que anticipaba ya el debate posterior. Representaba una tendencia —la norteamericana, cultura masiva— el sistema comercial de géneros y el mero entretenimiento, mientras que de otra parte la propensión europea —alta cultura— se decantaba por un cine experimental y fuertemente politizado, con el neorrealismo italiano como bandera. Obviamente, Puig abraza la tendencia hollywoodiense, buscando su solución estética en la mitología del *star-system*, reclamando una artificialidad basada en el deseo de la que ya hablé en el segundo capítulo (2. *Manuel Puig: dialéctica*

y *paratexto*). Recordemos cómo el título de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, remite directamente a esa discursividad específica, muy en concreto a la escena del filme *Sangre y arena* (1941, Robert Mamoulian, basada en la novela de Blasco Ibáñez) en la que Rita Hayworth deja arrodillado a un estupefacto Tyrone Power, trasunto de una cruel traición que en LTDRH se convierte en *leitmotiv* que sobrevuela todo el texto. Y en la misma faz del texto, tanto en esta novela como en otras, es fácil recoger ecos del cine de Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch e incluso Alfred Hitchcock, como el propio autor se encargó de desvelar en más de una ocasión. Evidentes son, por ejemplo, las reminiscencias en su narrativa de los filmes rodados por el dúo Sternberg / Dietrich, con su gusto por los claroscuros, la dirección artística barroquizante y las atmósferas irreales que, al mismo tiempo que subrayan la artificialidad, recalcan un fatalismo romántico no exento de una velada mirada crítica a las convenciones del microsistema semiótico e ideológico subyacente al modo de representación institucional de Hollywood, impuestas al mundo femenino desde la masculinidad. Evidentes resultan también el uso de técnicas de yuxtaposición de imágenes y la narración de acciones contrastables a modo de montaje paralelo, la estructuración del avance de la trama mediante un mecanismo de segmentación escénica, recursos que analizaré más tarde al referirme al complejo ejercicio de transcodificación y recodificación discursivas llevado a cabo en *El beso de la mujer araña*. Y no puede dejar de mencionarse el enorme sustrato escenográfico de su narrativa, perfectamente ilustrado en las escenas de películas que conforman los epígrafes de los diferentes capítulos de *The Buenos Aires Affair*, transposiciones directas del guión de algunas de las películas más populares del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, utilizadas a modo de voces en off introductorias como adelanto temático del contenido de esos episodios, y que funcionan como elementos de ese diseño editorial o paratexto que ya comentamos con anterioridad (ver 2.2. *Puig: interdiscursividad y montaje*). Así comienza la primera parte de TBAA:

El joven apuesto: Usted se está matando.

Greta Garbo: (afiebrada, tratando de disimular su fatiga) Si así fuera, sólo se opondría usted. ¿Por qué es tan niño? Debería volver al salón y bailar con algunas de esas jóvenes bonitas. Venga, yo lo acompañaré (le extiende la mano).

El joven apuesto: Su mano está hirviendo.

Greta Garbo: (irónica) ¿Por qué no le deja caer una lágrima para refrescarla?

El joven apuesto: Yo no significo nada para usted, no cuento. Pero usted necesita alguien que la cuide. Yo mismo... si usted me amase.

Greta Garbo: El exceso de champán lo ha puesto sentimental.

El joven apuesto: No fue por el champán que vine aquí día tras día, durante meses, a preguntar por su salud.

Greta Garbo: No, eso no pudo ser culpa del champán. ¿De veras querría cuidarme? ¿Siempre, día tras día?

El joven apuesto: Siempre, día tras día.

Greta Garbo: ¿Pero por qué habría usted de reparar en una mujer como yo? Estoy siempre nerviosa o enferma,... triste ...o demasiado alegre. (De *La dama de las camelias*, Metro Goldwyn-Mayer.), (MP 1973: 9),

con esta transposición directa como preludeo aproximativo al carácter del ya conocido personaje de Gladys (ver 2.3.2. *Culpabilidad versus verosimilitud. La inversión de expectativas en The Buenos Aires affair*), mujer madura soltera, enfermiza, víctima de una soledad sin paliativos, con graves problemas psicosexuales y una marcada tendencia a la autodestrucción.

Pero qué duda cabe de que esta incidencia del discurso cinematográfico en su narrativa es principalmente visible —y sobre ella han versado la mayoría de estudios al respecto— en el nivel de los personajes. Lo que tradicionalmente se ha venido explicando que ocurre con los personajes de Puig es que confunden el amor al cine con el amor a las estrellas, como hemos podido vislumbrar al hilo del análisis de LTDRH y de *Boquitas pintadas*. En LTDRH, reelaboración, como he dicho, de un guión fallido escrito mientras trabajaba como empleado de mostrador en el aeropuerto de La Guardia, en Nueva York, contiene en sí los gérmenes de esa «escritura cinematográfica» que caracterizará posteriormente gran parte de su obra, aunque todavía su técnica narrativa, más que en una escritura en imágenes, se basa en el aherrojamiento entre el modo de vida de las *stars-system* de Hollywood, que podemos calificar de mítico, y el estilo de vida de la Argentina rural de los años cuarenta, en la conformación de una pseudo-realidad sustentada en los sueños de las películas, de una dimensión de la vida caricaturizada, artificial, que desplaza y oculta la vida real, convirtiéndose en la única

verdad: «mientras llorás te creés que estás en una película» (PUIG 1971: 147-151). Si he traído a colación la visión que el propio Puig manifestaba a este respecto, aun desviándome del objeto de esta investigación, tan sólo ha sido para constatar que su interpretación, lejos de mostrar una oposición desde la que fundamentar su crítica a la alienación o simplemente un repudio caricaturizable, manifestaba una exploración —a través fundamentalmente de sus personajes, aunque también a otros niveles—, de esa retórica (o pseudoretórica, si se quiere), del lenguaje auspiciado por el Hollywood de la época. Pero tal exploración no se limita a mostrar un simple material susceptible de servir como diana al enjuiciamiento de la supuestamente perniciosa influencia de los medios de comunicación de masas y la supuesta subcultura, sino que persigue la evidenciación del contraste producido por la interacción de dos visiones del mundo diametralmente opuestas, como reproducción textual de la antinomia abstracta vida pasional / imposición coercitiva. Lo que la mayoría de estudios puiguanos han soslayado, centrados en la constatación de esas referencias identificativas, ha sido la misma raíz del asunto, el origen del poder de seducción de esos códigos y esos modelos. Y solamente atendiendo al origen socioideológico de las formas con que Puig plasma esa incidencia será posible el análisis de su alcance, de los modos específicos de funcionamiento que desde un tiempo y un espacio específicos inscriben un sentido en lo que Cros denomina la «geología» de la escritura. Puntualizando estas afirmaciones: ¿supone la asistencia a las salas de cine de los personajes pobladores de las novelas de Puig un síndrome de alienación o más bien el germen de la sintomatología? Afinando un poco más, y volviendo a las preguntas que planteaba en la introducción de este trabajo: ¿es esta alienación consciente o no consciente?, y en cualquier caso, ¿qué mediaciones implica su incorporación al texto? La explicación del porqué estos personajes alienados se vuelcan en el consumo de fantasías ajenas puede encontrar una respuesta fácil en la búsqueda que los mismos llevan a cabo en pos de un cómodo refugio, de una sencilla evasión disfrazada de práctica liberadora. Desde el punto de vista del autor, podríamos considerar que esa alienación es esgrimida por Puig como una denuncia de los mecanismos de adulteración y sujeción ideológica pergeñados por la industria hollywoodiense, deudora del sistema patriarcal machista y el capitalismo avanzado (sistema subyacente). Todo esto está ahí, en su obra, y con la esperanza de haber desentrañado alguna explicación plausible a esta problemática, aún nos quedan varias dudas que solventar. La primera, volviendo al texto y aferrándonos bien a él, sería si estos personajes víctimas de la alienación gozarían de una más completa o más

profunda vida social, o de una visión más racional y acorde a sus coordenadas sociohistóricas, en definitiva, si serían personajes más felices o representaciones de, por así decirlo, mejores personas o ciudadanos. Si la renuncia al mimetismo idealista, a sus identificaciones afectivas, redundaría en una concepción más lógica y más productiva del mundo particular que pueblan, dando por sentado que tal renuncia supusiera un sometimiento o simplemente un resignado abrazo a las demandas e imposiciones de su contexto social inmediato. Y es que las prácticas discursivas que leen, escuchan o imaginan estos personajes pueden leerse someramente como un acto de articulación consciente de fundamentos y valores que ellos mismos reconocen ineficaces en su realidad particular, aunque válidos para el escapismo, y volveré a citar a Puig por última vez:

Yo no pude aceptar ese lugar, aparte de ser geográficamente poco acogedor, era el reino total del machismo. Lo que daba ahí prestigio era tener autoridad, tener poder y no otro tipo de valores que sí eran considerados en el cine. Yo entendía mucho mejor el mundo moral de las películas donde la bondad, la paciencia y el sacrificio eran premiados. En la vida real nada de eso sucedía (ROFFÉ 1985: 131).

Pero también pueden leerse como el encriptamiento de un lenguaje cifrado en el que convergen tanto las aspiraciones por las que se esfuman los humos de sus problemáticas existenciales –convenientemente nutridas por la discursividad hollywoodiense—, como las claves de la alienación que sufren esos sujetos representados, alienación que es cultural, lingüística e ideológica, y que irremediablemente nos remite al sujeto cultural crossiano. Los motivos, códigos y clichés cinematográficos recreados por los personajes puiguanos tienen lugar en la esfera de sus fantasías, esfera que cumple un papel interrogativo tanto para ellos como para el lector. En la base de toda ficción se halla la relación dialéctica entre una instancia real y una instancia imaginaria, dedicada la primera a imitar a la segunda. Existe la «representación», que incluye materiales y actos reales, y existe «lo representado», que es propiamente lo ficcional. «Lo representado» es por definición imaginario, es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. La ficción cinematográfica repercute como la presencia casi real de la misma irrealidad. El acto de ver una película contiene en sí una imbricación de las funciones de lo imaginario, de lo real y de lo simbólico.

Para entender una película de ficción hay que tomarse por el personaje (gestión imaginaria) para beneficiarse de los esquemas de inteligibilidad existentes en el espectador, y a la vez no tomarse (regreso a lo real) a fin de poder establecerse la ficción como tal (como algo simbólico). Lo imaginario del cine presupone lo simbólico, basado a su vez en el reflejo y la carencia. La ausencia del objeto y los códigos de esta ausencia son realmente producidos por la *fisis* de un instrumental: el cine es un cuerpo, un fetiche susceptible de ser amado (METZ 1979: 56-57). Como oposición a la realidad, la noción de fantasía ha servido a menudo para una caracterización del fenómeno cinematográfico en su integridad. El cine como «máquina de sueños» puede significar la promesa utópica o el paraíso artificial en contraste con la vida real, con las relaciones socioeconómicas reales, con los asuntos corrientes de la vida. El consumo de esta «fantasía» puede significar un proceso privado, subjetivo, un acontecimiento sin trascendencia social (algo que ocurre a puerta cerrada, en el interior de la cabeza, en la oscuridad de la sala de cine...), pero también puede significar un acontecimiento colectivo, público, espectacular, de grandes consecuencias sociales. En este caso la fantasía deja de ser un tópico, una oposición a lo real, para convertirse en un proceso del sujeto, una puesta en escena del deseo relacionada con la construcción de su identidad. Hablamos de un sujeto social, cuya subjetividad está configurada, formada y reformada —pero también desarticulada, desorganizada— por los discursos, las prácticas y las representaciones sociales, tal y como explicaba Edmond Cross en *Literatura, ideología y sociedad* (1986). Y es que aunque estos personajes, marcados por el desencanto anímico y capaces de alcanzar únicamente formas sustitutivas o adulteradas de felicidad, siempre con el problema subyacente de la represión planeando por el texto, traduzcan sus frustraciones en jubilosos espacios imaginarios, es decir, en mimetismo y en alienación, no podemos obviar que uno de los más persistentes rasgos constitutivos de su narrativa no es sino la estructuración de la misma en función de un tiempo y un espacio radicalmente históricos, circunscrita siempre a una época y un lugar precisos.

3.3. El beso de la mujer araña: *transcodificación y fuselaje*.

Trataré a continuación de comprobar de qué modo el novelista Manuel Puig se sirve del hecho cinematográfico para integrarlo en su propia técnica discursiva, no ya como delación de los modelos subyacentes que desnaturalizan la vida de sus personajes, como en el caso de LTDRH, ni como ingrediente para la argumentación o la temática de sus obras, tal es el caso de *Boquitas pintadas*, sino como procedimiento narrativo, como sustancia de su misma escritura. Analizaré cómo en el nivel de las formas, consideradas éstas estructuras organizadas según un sistema de valores sociales y morales, se crea una sistemática de reflejos y proyecciones de fenómenos textuales —texto literario y texto fílmico— puesta en escena mediante desequilibrios y mediaciones que, lejos de intentar ser ocultadas, se erigen como foco de atención de la importancia de esos reflejos y proyecciones tanto en la configuración de la subjetividad de los personajes protagonistas como en la constatación del origen socioideológico de esas mismas formas.

El beso de la mujer araña (a partir de aquí simplemente *El beso*) es con creces la obra más conocida y estudiada de Puig. Innumerables han sido, desde múltiples prismas teóricos y mediante las más diversas metodologías, las aproximaciones críticas a esta novela, cuya densa ductilidad (si tal contradicción es posible) la ha convertido en un texto insigne tanto para estudiosos de las relaciones entre el cine y la literatura como para amantes del panfleto político subrepticio, pasando también como novela simbólica a favor de los derechos de los colectivos LGTB y llegando a convertirse en película —dirigida en 1985 por el brasileño Héctor Babenco con gran éxito de crítica y varios galardones, entre ellos cuatro nominaciones a los Oscar—, tal es la ambigua profundidad que esconde su calculada ligereza (si se me vuelve a permitir la contradicción). Y no es de extrañar el interés despertado entre investigadores y aficionados de diversa índole, pues en *El beso* encontramos duras críticas a ciertas concepciones morales, sexuales y sociopolíticas en torno a un principio organizativo que permite colmar el deseo de satisfacción sentimental inmediata al tiempo que se ofrece a una expansión del disfrute funcional de las estructuras con que opera ese principio, equilibrio que posibilita una enorme multiplicidad de lecturas.

Atendiendo a su constitución externa, la novela se compone de dos partes de ocho capítulos cada una, siendo posible la diferenciación de cuatro niveles narrativos

básicos: 1) el de la trama. Dos compañeros de celda, un activista político (Valentín) y un homosexual con fijación femenina (Molina), comparten su soledad y su miedo a las torturas en una prisión argentina, mientras que poco a poco se establece entre ellos una insólita relación de amistad. 2) el de los monólogos interiores de ambos personajes, aleatoriamente injertados a ráfagas dentro de los niveles 1 y 4, incoherentemente formulados, sin una presencia clara de referentes, como un complejo microsistema discursivo que remite a la inminente locura que los acecha. 3) el paratexto, a modo de notas explicativas a pie de página. 4) el de las películas narradas por Molina, en un principio como forma de elusión de la realidad que los constriñe y más tarde como método de sonsacamiento para la consecución de ciertos beneficios penitenciarios.

1) Situándonos en el primer nivel, el de la trama, no hace falta remontar el texto hasta muy lejos para establecer una primordial conexión. Sobra decir que, situados en el año de publicación de la novela, 1976, con Argentina sumida en plena dictadura militar, la elección como protagonistas de un revolucionario político miembro de un grupo guerrillero y de un homosexual acusado de abuso de menores resulta indiscutiblemente significativa como denuncia de la situación sociopolítica. Aunque tal denuncia, a no ser a través de alguna de las peroratas de Valentín en los momentos más delirantes de su enfermedad, no se manifiesta explícitamente en el texto. Las coordenadas actanciales de ambos personajes nos remiten a un texto cultural hartamente repetido, insertado aquí bajo la forma de una organización semiótica subyacente que tan sólo asoma aleatoriamente en la superficie, concretado ese texto cultural de manera fragmentaria, siempre alrededor de temas como el encierro, la soledad, el miedo, la locura o la imaginación, y que, como todo texto cultural, se vale de los detalles para legitimar su esquema narrativo y afianzar aún más su desplazamiento. Uno de estos detalles es la misma elección de los personajes, especialmente el de Molina, quien, a falta de una concreción más autenticable en el contexto de la Argentina de la época, la de una mujer sometida al sueño de la realización amorosa mediante la sumisión, desarrolla la función de ese rol clásico de la mujer subyugada, irradiando esta función hacia otras zonas textuales aunque aparentemente se halle desgajada del esquema original. Nada en *El beso de la mujer araña* es explícitamente manifestado en el texto, salvo las notas al pie del segundo nivel. Nos encontramos ante un caso extremo de (pseudo)desaparición autoral en el que la invisibilidad del narrador deja paso a las voces de sus personajes, en un ejercicio de radicalización del estilo directo que apunta a un afán de verosimilitud de

perspectivas a la vez que a un carácter de confidencialidad. Si bien, lógicamente, el autor no se ha volatilizado, puesto que él es quien registra las voces que le interesan y elige este diseño estructural a la búsqueda de un verismo desencarnado, como corresponde a la situación de privación de libertad descrita. También la permanente presencia de diálogos, técnica utilizada en otras obras suyas, conduce a una estricta minimización de la diégesis, en concordancia con la unidad espaciotemporal propuesta —una lúgubre celda—, indisoluble y de severo carácter expresivo, unidad en la que, según afirmaba Foucault en varias de sus obras, se difuminan las barreras entre lo público y lo privado. De modo que, a excepción de las incrustaciones del paratexto, que comentaré brevemente más adelante, desde el mismo inicio de la novela topamos con dos personajes que *se relatan* a sí mismos, configurando una estructura formal desdibujada que Milagros Ezquerro (2002) denominaba «hiperconcentración funcional» y que en su mayor parte se fundamenta en el lenguaje oral, en la reelaboración de los códigos lingüísticos cinematográficos mediante un proceso de transcodificación que analizaré detenidamente más adelante. El personaje de Molina, retro trayéndose a un pasado idílico y pueril, se dedica a contar a su compañero de celda películas vistas durante su infancia y adolescencia. Se convierte su relato dialogado en un complejo proceso de acomodación semiótica y lingüística. El cine le confiere una tarima ideal —obviamente la trama dialogada nos remite a un escenario teatral y el espacio simbólico de la celda cumple la función de ese escenario— para su ejercicio de ensueño, ejercicio rememorativo e imaginativo de una vida imposible subordinada a un hombre, estigmatizada por el amor prohibido y la pasión desbocada, semas que nos remiten igualmente a los modelos femeninos de las divas de Hollywood y a los textos culturales más transitados por la novela rosa. Con una extraordinaria condensación de esos argumentos de películas, relatados en un lenguaje coloquial no exento de tensión dramática, Valentín consigue fascinar a Molina y transmitir esa fascinación al lector. El procedimiento es recurrentemente utilizado por Puig: el manejo de elementos de la cultura *pop* como recursos estilísticos, narrativos y expresivos. Nazis, la mujer pantera, la mujer zombi, mafiosos, periodistas, toda clase de personajes extraídos del *pulp*, de la novela y del cine negro más popular, se ven proyectados al lenguaje oral en una versión propia diseñada para un único espectador. El discurso cinematográfico es transcodificado en un relato oral para alivio de la soledad y de la claustrofobia. Valentín *ve* y *consigue hacer ver* la dimensión cinematográfica. El cine, como máquina de sueños, opera en su discurso como método de evasión de la realidad del encarcelamiento:

—Es que la película era divina, y para mí la película es lo que importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?... Contestame.

—¿Qué querés que te conteste?

—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy (PUIG 1976: 85),

y a pesar de que el personaje de Valentín, hombre instruido, estudioso, concienciado políticamente, que al inicio de la novela funciona como su contrapunto actancial, le reprende a Molina tales ensoñaciones,

—No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote... sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso (...) Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escuchame, tu realidad, *tu realidad*, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda (PUIG 1976: 85),

cuando es víctima de una descomposición intestinal, indirectamente causada por Molina, le ruega a éste que lo distraiga de su dolor con el relato de otro de sus filmes rememorados, con lo que la memoria de Molina, completamente impregnada de celuloide, no funciona tan sólo como válvula de escape del hastío, del miedo a la tortura y del lento transcurrir del tiempo entre los muros de la celda que habitan Valentín y él, sino que todos los filmes evocados a lo largo de la novela se transforman en medio para el establecimiento de una comunicación a priori difícil, al tratarse de dos personalidades diametralmente opuestas. Los relatos fílmicos propuestos por Molina se convierten en numerosas ocasiones en pretexto para el afloramiento de sus respectivas inquietudes, de sus rasgos, de sus miedos, de sus vidas. Su obsesión por el cine, además de un reflejo de su impotencia ante la situación de cautividad, supone una tabla de salvación, un resquicio a través del cual los dos *mundos reales* de ambos personajes pueden llegar a entrar en contacto, desembocando, incluso, en una auténtica comunicación humana.

Mientras que Molina sufre por la imposibilidad de consumir su amor platónico fuera de la celda, Valentín lo hace por la sensación de derrota que le provocan las noticias por carta, que le informan de la paulatina detención de cada uno de sus compañeros de guerrilla. Molina, en un principio, parece elegir los filmes relatados apelando únicamente a la emoción, a la sugestión de los detalles y a la sensorialidad de la puesta en escena de los mismos, como excusa para la construcción de los puentes comunicativos que han de permitir la trascendencia de la dolorida individualidad:

—Me da lástima que se terminó.

—Y bueno, te cuento otra.

—No, no es eso. Te vas a reír de lo que te voy a decir.

—Dale.

—Que me da lástima porque me encariñé de los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos.

—Al final, Valentín, vos también tenés vuestro corazoncito.

—Por algún lado tiene que salir... la debilidad, quiero decir.

—No es debilidad, che. (MP 1976: 47)

Lo que Valentín piensa que puede echar de menos no son la condición ni las peripecias de los personajes del film que a sus oídos ha finalizado. Valentín teme echar de menos el necesario cariño que Molina transmite a través de ellos, la ficticia apoyatura con que Molina trata de, a la vez que exorcizar sus propios fantasmas, insuflar ilusión y esperanza a su compañero, hacerle olvidar su propio dolor, tanto físico como emocional. Poco a poco Molina, en el marco de esta relación basada en la dicotomía contar / escuchar, en la que él se erige como contador, comienza a escoger premeditadamente los filmes a narrar:

—Bueno, te cuento, así te distraés un poco y no pensás en el dolor.

—¿Qué me vas a contar?

—Una que seguro te va a gustar.

—Ay... ¡qué jodido es!...

—Vos contame, no te importe que me queje, seguí de largo.

—Bueno, empieza, ¿dónde era que pasaba? Porque sucede en muchas partes... Pero ante todo te quiero aclarar algo: no es una película que a mí me guste.

—¿Y entonces?

—Es de esas películas que les gustan a los hombres, por eso te la cuento, que estás enfermo.

—Gracias.

—¿Cómo era que empezaba?... Esperá, sí, en ese circuito de carreras de autos, que no me acuerdo el nombre, en el sur de Francia.

—Le Mans.

—¿Por qué los hombres saben siempre de carreras de autos? Bueno, y ahí corre un muchacho sudamericano, muy rico, un playboy, de esos hijos de estancieros que tienen plantaciones de bananas, y están en las pruebas, y le explica a otro que él no corre para ninguna marca de autos porque son todos unos explotadores del pueblo los fabricantes (MP 1976: 119).

Molina, en un gradual afán de seducción, empieza a tratar de meterse en la piel de los sufridos personajes femeninos de sus filmes, en un sutil intento para que Valentín consiga identificarse con los héroes masculinos, en este ejemplo un joven piloto, un chico apuesto, concienciado políticamente, atormentado como él:

—(...) Y el muchacho se ha acomodado en una pieza apartada de la fiesta, la biblioteca, y ahí se está emborrachando solo. Cuando ve que llega alguien, una mujer ya un poco madura, pero muy elegante y señorial, con una botella también en la mano (...) resulta que a él le toca decir primero por qué está tomando para olvidar. Y él se pone muy serio y le dice que está tomando para olvidar todo, absolutamente todo. Ella le pregunta si no hay nada que quisiera recordar, y él le dice que quisiera que su vida empezara en ese momento, a partir de la entrada de ella en esa habitación, la biblioteca (MP 1976 121-23).

Molina quiere saber sus secretos, y para ello abre la puerta de la celda en la que encierra a sus fantasmas, a los que deja revolotear por un rato dentro de los límites que él mismo impone en sus relatos a la espera de que la confianza dispuesta permita a Valentín sacar de paseo a los suyos. El relato de los filmes de Molina cobra un valor casi ontológico en numerosas ocasiones. El encuentro entre lo real y lo ficcional revela una preocupación por el conocimiento de la propia identidad, por una parte, y de la identidad ajena, de la alteridad de ese hombre al que, lentamente, casi necesariamente, comienza a tomarle afecto, en un desenmascaramiento de identidades a través de la ficcionalización de la realidad, una de las constantes de la narrativa puiguiana. La vida en los filmes y la vida real, amorosamente urdidas en una trama casi de ensueño, acaban por confundirse cuando una lleva a la otra, cuando las historias de Molina terminan por servir de sujeción a la auténtica comunicación, al relato de las verdades interiores. Ya afirmaba Ayala que la mayor influencia general del cine «consiste en suscitar una poderosa unificación espiritual» (AYALA 1996: 65). Poco a poco el lector, advertido gracias al paratexto por el autor (pseudo)desaparecido, se percata de que, solapadamente, Molina comienza a dirigir intencionadamente sus narraciones hacia la apelación personal de Valentín, con el fin de que éste le revele confidencias relacionadas con sus compañeros de activismo político, todo bajo promesa de reducción de condena por parte del director del centro penitenciario. Pero el engaño pronto se desvanece, y la vinculación entre ambos estalla de tal manera que, como culminación de un proceso de transfiguración identitaria, de absorción de la alteridad, los roles entre ambos se van intercambiando. Valentín, amaneradamente sensibilizado, se entrega al disfrute carnal del afecto brindado por Molina, en tanto que éste, pragmáticamente concienciado, decide suplir su intento de traición con una promesa de resarcimiento una vez fuera de la cárcel. Ambas trayectorias actanciales, en el nivel de la trama, confluyen en un punto de restauración del equilibrio: la confesión. El conjunto de valores y las dominantes semánticas desplegadas (encierro, soledad, miedo, locura, imaginación), tras una serie de fluctuaciones dinámicas, remiten en última instancia a esta noción, que apunta a una concreción semiótica y a una significación perfectamente reconocible en el contexto sociohistórico de la dictadura militar argentina. Ninguno de los dos confiesa sus supuestos delitos reales ante el poder, pero ambos terminan por confesar su verdadero yo al otro. La novela crece desde la representación tópica del encierro, de la privación de libertad, acentuada tal representación por la forma en que son convocadas las variables semánticas y psicológicas que llevan a cabo las funciones de ese texto cultural

—la unión en el cautiverio, la redención en la desesperanza—. Y el juego de concreciones semióticas queda cerrado en su mismo título, que condensa tanto la integración identitaria de ambos personajes, por cuanto ambos terminan fundidos en contacto físico, como la referencia al intertexto de uno de los filmes narrados por Molina, *La mujer pantera* (1942, Jacques Tourneur), en el que la protagonista se veía convertida en pantera al ser besada.

2) Situándonos en el segundo nivel destacado, el de los monólogos interiores de ambos personajes, tal y como ya señalé injertados intermitentemente dentro del nivel anterior y del nivel de las películas narradas por Molina, topamos con unos microdiscursos de muy incoherente formulación, desprovistos de referencias reconocibles en el resto del texto, cercanos al *stream of consciousness*. Implantados tanto como sustitución del registro de las voces dialogadas de ambos personajes como organización preconsciente de las sensaciones, a modo de descripción onírica, tales recreaciones de la corriente de conciencia gozan, como cabe esperar, de una explícita falta de cohesión. Ese caos de la interioridad, que lógicamente contribuye a la ya comentada desaparición —que no eliminación— de la figura autoral, encuentra su primera manifestación textual considerable cuando Molina, resentido por una pequeña discusión, establece un soliloquio interno mediante el cual, tratando de recordar la película que aún no ha relatado a Valentín, aún en su monólogo los detalles descriptivos y sensitivos que darán pie a la estructura de su relato con algunos recuerdos personales entreverados en enquistadas compunciones propias y ajenas:

—explicación de la solterona, permiso para que la sirvienta se quede en la casa si no tiene donde ir a parar, la tristeza de la solterona y la tristeza de la sirvientita, suma de las dos tristezas, mejor solas que reflejadas la una en la otra, si bien otras veces mejor juntas para compartir una lata de sopa que trae dos raciones (...) estaba leyendo un libro de filosofía y porque le hice una pregunta me echó una mirada torva (...) pero yo no le dije ni una palabra a este hijo de puta, de mami ni una palabra le conté jamás, porque si se anima a decir una palabra tonta lo mato a este hijo de puta (...) ¿qué sabe lo que es morir de pena? ¿qué sabe lo que es tener la culpa de que mi mami enferma se ponga cada vez más grave? (...) se los ve de espaldas, están elegantes, pero de espaldas no se ve si las caras son lindas o feas (...) no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución (MP 1976: 109-116).

En esta transcripción del flujo de conciencia perfectamente puntuada, pero efectuada sin ningún ordenamiento racional, se dota de espacio textual a la más estricta intimidad, formulada mediante procesos asociativos, yuxtaposiciones de series de objetos susceptibles de sugerir cualidades expresivas sin base para establecer comparaciones o argumentaciones. La misma técnica que es puesta en escena en el último capítulo, el CAPÍTULO DIECISÉIS, cuando Valentín, subyugado bajo una pesadilla provocada por su malestar físico y emocional, delira en el hospital de la penitenciaría. Su pesadilla es revelada en el texto también a través de este sistema formal asociativo, inscribiendo la percepción de recuerdos, objetos y categorías conceptuales en una visión retórico-irracionalista imbricada con elementos narrativos constituyentes de las películas que le han sido relatadas por Molina:

“No tengas miedo, Valentín, el enfermero es buena persona y te va a cuidar”, Marta...¿dónde estás? ¿cuándo llegaste?, ya no puedo abrir los ojos porque estoy dormido, pero por favor acercate a mí, Marta (...) me parece que cayó una flor en la arena, “una orquídea salvaje?”, si las olas llegan se la van a llevar mar adentro, ¿y cómo es posible que el viento se la lleve justo en el momento en que yo iba a agarrarla? (...) no se ve más que la piel de mujer acostada, soy como un granito de maíz en la palma de su mano, ella está acostada en el mar y levanta la mano y desde aquí arriba puedo ver que esta isla es una mujer (MP 1976: 282-284),

continuando el monólogo pesadillesco hasta el final de la novela, final que retomaré en el capítulo siguiente al hilo del análisis de otras cuestiones. Sin ánimo de demorarme en el posible desciframiento de estos injertos monologados, pues no me gustaría dejar de ceñirme a la incidencia de los medios de masas en su narrativa y en la recodificación que Puig realiza sobre estos, baste decir que, junto al resto de niveles narrativos empleados, este trabajo de asociaciones presupone una invitación al lector para la composición de una lectura activa, en tanto que la conexión semántica entre los elementos mórficos seleccionados no resulta significativa a priori, en la mera yuxtaposición física, y sólo cobra su valor semiótico en la mirada espectadora (regresamos al principio organizativo de la vaciedad, del vacío como eje estructurador).

Igualmente sucede al acercarnos al examen de las incrustaciones explicativas a pie de página, es decir, el paratexto.

3) El paratexto presenta en *El beso de la mujer araña* la más obvia marca textual de esa autoría pseudoinvisible que he comentado. En los textos ensayísticos a pie de página que jalonan el grueso de la novela es donde se inscribe con mayor visibilidad ese autor aparentemente desaparecido de la narración, pues únicamente a él puede atribuírsele la inserción de este material extraliterario, aparentemente ajeno a la trama y expuesto desde un punto de vista médico, en un lenguaje especializado altamente técnico. Todas las concreciones semióticas, así como las relaciones que estas concreciones establecen entre sí, apuntan desde la ficción a una significación que el lector, en caso de no lograr ubicarse entre recurrencias e indicios ficticios, puede constatar o completar reconociendo las causas y los efectos de esa significación en la cientificidad de estas notas a pie de página. Constituyen estos textos científicos — además de elementos técnicos de estrategia narrativa, pese a considerarse a priori textos extraliterarios— una síntesis acerca del estado del debate de la homosexualidad y sus implicaciones a modo de artículos académicos, independientes todos ellos de los otros tres niveles narrativos (el de la trama, el de los monólogos y el de las películas relatadas por Molina):

El investigador inglés D.J. West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad, y refuta las tres. La primera de ellas intenta establecer que la conducta sexual anormal proviene de un desequilibrio de la proporción de hormonas (...) los impulsos sexuales de estos individuos, dice Money, no siguen la pauta de sus glándulas sexuales internas (...) la vaguedad de las evidencias presentadas no permite establecer que la homosexualidad sea una característica constitucional de tipo hereditario (MP 1976: 66-68).

En todo momento se respeta en estos artículos la más severa ley de objetividad. Se realiza en ellos la aportación de una prolongación analítica al texto ficcional al tiempo que un insalvable decreto diferenciador entre los otros tres niveles —todos concretados en la unidad espaciotemporal de la celda— y el supuesto mundo real que se despliega fuera de ella, un mundo analítico, impersonal y ajeno que trata de buscar explicaciones científicas a lo que allí dentro ocurre. Trataba Marcelo Coddou (1978) de establecer un

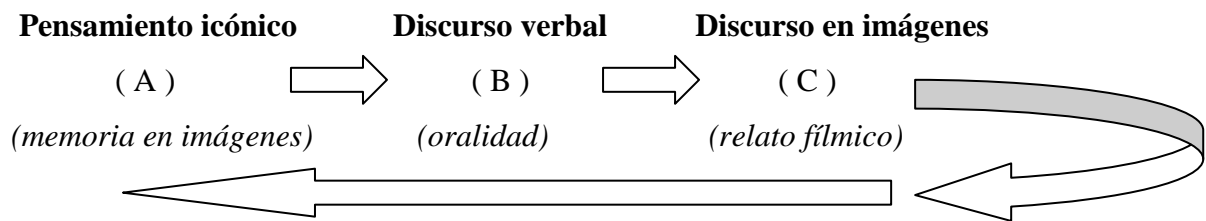
paralelismo entre la estructura narrativa en el nivel ficcional y el diseño editorial de la novela, comparando la inserción de relatos de películas y sus continuas interrupciones con la intercalación constante de estas notas a pie. Consideraba la posible molestia o extrañeza que en el lector puede causar el empleo de este recurso como contrapunto especular de la contrariedad y la impaciencia que los frecuentes saltos y paréntesis de Molina provocan en el personaje de Valentín:

En un doble plano, pues, y guardándose una relación de homología, van contándose la historia central y las historias intercaladas, y las conexiones no sólo se presentan a nivel de contenido —éstas sirviendo de correlato a aquélla— sino de estructura, puesto que los procedimientos narrativos de su presentación son semejantes y operan con un mismo objetivo: inicio, desarrollo, suspenso por interrupción, vuelta a lo narrado (CODDOU 1978).

De este modo, de la misma manera en que Molina y Valentín saltan, en el nivel de la trama, de la entelequia del séptimo arte a la crudeza palpable de la celda que habitan, el lector cruzaría sin transición en su lectura el supuesto umbral que separa la ficción de la realidad. Disipada la mirada central, y evidenciada esta demarcación difusa, se constata de nuevo la primordial propensión de la escritura de Puig: la demostración de la inestabilidad y la insuficiencia de la misma para la aprehensión de eso mismo a lo que apunta: la supuesta realidad de las cosas. Remitiéndome a 2.2. *Puig: interdiscursividad y montaje*, para un análisis más detallado de estas cuestiones, abordo a continuación el siguiente y más complejo nivel narrativo, el de las películas relatadas por Molina.

4) Italo Calvino, a raíz de la consideración de la «levedad», la «rapidez», la «exactitud» la «visibilidad» y la «multiplicidad» como valores literarios que deberían conservarse en la literatura de este nuevo milenio, se lanzaba a reflexionar acerca de la parte visual de la fantasía, la imaginación verbal y los procesos imaginativos, distinguiendo dos tipos dentro de estos últimos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal (CALVINO 1994: 95-113). El primero sería el que normalmente funciona durante el acto de la lectura. Puig desmonta por completo la tan traída y llevada dicotomía entre imágenes y palabras. Cualquier imagen artística, forma o color en general, introduce

una perspectiva para explicarse y explicar el mundo que, desde luego, es diferente de la perspectiva racional-conceptual de las palabras. El proverbio popular de que *una imagen vale más que mil palabras* puede ser cierto en muchas ocasiones, pero nunca porque la imagen pueda subordinar o superar el contenido referencial de las palabras, sino porque una imagen se convierte únicamente en imagen artística cuando incita a que se produzcan palabras desde ella. La prueba de esto es que la contemplación de cualquier obra de arte no basada en el discurso verbal que haya hecho mella en la sensibilidad o en la inteligencia de un espectador incita inmediatamente a verter unas palabras sobre tal efecto producido, cuando no a leer lo que sobre esa misma obra se haya podido escribir. Por otro lado, un pasaje de una novela o un artículo de un periódico, según la eficacia del texto, generalmente incita a hacernos ver la escena como si tuviera lugar delante de nuestros ojos. Puig, por el contrario, desarmando y fundiendo ambos procesos, opera con un método inverso a la hora de poner en boca de Molina la narración de los diversos filmes que jalonan las páginas de *El beso*. En la imaginación de Molina funciona un «cine mental». Sus narraciones emergen de imágenes *vistas* mentalmente. Son el resultado de una serie de fases inmateriales, tal y como sucede en el montaje de una película, en las cuales esas imágenes son reconstruidas en la memoria para cobrar forma. Sólo posteriormente, a través de su imaginación, se transforman en palabras que a su vez remitirán a otras imágenes, esta vez en la imaginación de Valentín, su interlocutor, y en la imaginación del lector. Imágenes que ya no son las que dieron lugar a las palabras sino las que esas palabras han sugerido en la imaginación del receptor. Molina no se dedica a crear imágenes con sus palabras, sino que sus palabras son el resultado de la búsqueda de equivalentes de las imágenes visuales que él retiene en la memoria. Sus narraciones orales, su escritura, son herramientas sustitutivas de la visualidad con la que Molina recuerda todas esas películas. La palabra de Molina pasa a adquirir poder visual en tanto que el germen mismo de su palabra es el discurso fílmico. Molina, como si de la escritura de un guión cinematográfico se tratase, *piensa* en imágenes. Este pensamiento icónico es trasmutado en un discurso literario y oral mediante un proceso de traducción interior cuyo punto de llegada será el mismo que el de partida,



entendiendo la iconicidad como una particularidad de la representación, como un denotador que exige un previo contexto imaginario.

Las películas contadas por Molina son traducciones lingüísticas de relatos fílmicos convertidas desde lo cinematográfico a lo verbal con la intención de hacer de lo real un mundo ficticio. La dura realidad compartida por los dos presos se transforma, por momentos, en un mundo de sueños, en escenas de celuloide cuya peculiaridad son las marcas del proceso de traducción que he señalado, marcas continua y perfectamente visibles en el texto:

Y van al apartamento de él, lujosísimo, pero muy raro, de paredes blanquísimas sin cuadros y techos muy altos, y pocos muebles, oscuros, casi como cajones así de embalaje, pero **que se ve** que son finísimos, y casi nada de adornos, cortinados blancos de gasa, y unas estatuas de mármol blanco, muy modernas, no estatuas griegas, con figuras de hombres como de un sueño (MP 1976: 61).

La sucesión de fotogramas consigue crear en la proyección la ilusión de una continuidad en el movimiento y una progresión temporal que constituye la más propia de las características del lenguaje cinematográfico, lo que se ha dado en denominar falso movimiento o impresión de realidad. Tal resultado tiene su principio, como es sabido, en el ocultamiento de la intermitencia de la filmación, en la supresión de la visibilidad de los medios con que se ha logrado esa filmación. De ahí que la relación con la imagen cinematográfica

se articule para el sujeto espectador bajo dos aspectos: como *continuidad formal* (a partir de la negación de las diferencias que existen entre los fotogramas) y como *continuidad narrativa del espacio fílmico* (CARMONA 2002: 35),

y que el cine se convierta en un dispositivo simulador apto para sugerir al espectador la sensación de una realidad cercana a la representación con que funcionan los mecanismos oníricos (no por casualidad es conocido popularmente como la *fábrica de sueños*). Tanto Valentín (espectador) como el potencial lector acaban identificándose en *El beso* con la cámara cinematográfica (cámara que no existe, pues se trata únicamente de las palabras de Molina), a través de la cual, en palabras de Christian Metz (1976), «el sujeto se identifica a sí mismo en tanto mirada. Mirada que pertenece a una cámara (Molina, emisor) que ya ha mirado antes lo que él está mirando ahora y que coloca al sujeto-espectador en una posición omnipotente». Justo lo que él denominó la «identificación cinematográfica primaria», claramente diferenciada de una «identificación secundaria» en tanto que ésta atañe a la identificación con los personajes, ambas claramente reproducidas en el texto:

La muchacha colega llega hasta donde está él y juntos se van abrazados, tratando de olvidarse de ese espectáculo horrible que acaban de ver, y fin.

—...

—Sí...

—¿Mucho o poco?

—Me da lástima que se terminó.

—Pasamos un buen rato, ¿no es cierto?

—Sí, claro.

—Me alegro.

—Yo estoy loco.

—¿Qué te pasa?

—Me da lástima que se terminó.

—Y bueno, te cuento otra.

—No, no es eso. Te vas a reír de lo que te voy a decir.

—Dale.

—Que me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos (MP 1976: 47).

Todo filme es el resultado de un trabajo de reorganización, ya que inusualmente una película es rodada siguiendo una continuidad temporal, y la estructura final que recibe el espectador es fruto de una labor rearticuladora, de una puesta en orden del material grabado basada principalmente en el montaje y en la sonorización. Ambas funciones se hallan presentes en los relatos recodificados de Molina, transpuestas al nivel textual pero igualmente destinadas a organizar el conjunto de elementos que conforman su discurso narrativo. Considerando el montaje como el principio organizativo que dirige la estructuración interna de los elementos fílmicos, tanto visuales como sonoros, debe señalarse que su función no termina en una mera disposición técnica, sino que, como operación sintagmática, apunta a unas condiciones de percepción humana tendentes a la acentuación de unas significaciones concretas, a la construcción de la percepción y del sentido. La función del montaje es la creación de un espacio imaginario de representación, articulado éste en una sucesión de fragmentos que busca establecer una cadena temporal. Proponía Carcaud-Macaire la noción del «tercer interpretante» para referirse a un mecanismo de ordenamiento que interviene en las prácticas culturales al enfrentarse a las prácticas discursivas. Tal noción, derivada de la teoría del «tercer simbolizante» de Louis Quéré, que designaba la instancia organizadora de las operaciones necesarias para una comunicación orientada, se ocupa de la recodificación que ha lugar en el momento del establecimiento del mensaje, de la operación de transformación de sentido que acontece entre el espacio de realización y el espacio de recepción:

El arreglo o la organización así operada es el de una puesta en fase entre la discursividad y las representaciones elaboradas por el acto de producción, y aquellas percibidas / producidas / construidas en el momento de la recepción por parte del destinatario / consumidor del objeto cultural (CARCAUD-MACAIRE 2001: 103).

Se designa pues como este «tercer interpretante» al espacio de mediación dinamizante que regula la operación de lectura desde un texto soporte hasta su adaptación. Este mecanismo, según la autora francesa, deconstruye el texto original y lo redistribuye para constituir un nuevo texto con nuevas formas de sentido, produciéndose un mayor número de actualizaciones significativas cuanto mayor sea el trasvase de relaciones semióticas implicadas. En este espacio de mediación, los elementos formales y las representaciones reconfiguran su estatus semiótico desde una realidad contextual anterior hasta una nueva materialización, portadora de nuevas cargas semánticas. Visto lo cual, y atendiendo a las particularidades recodificativas que he señalado en relación a los discursos fílmico-orales elaborados por el personaje de Molina, y si, siguiendo con Carcaud-Macaire, asumimos que «el funcionamiento del tercer interpretante “pone frente a frente” los elementos mórficos provenientes de contextos heterogéneos creando el advenimiento del sentido» (2001: 104), no debiera haber dudas en considerar que este personaje, llamado Luis Alberto Molina, encarna en su función estructural en la novela este espacio de mediación dinámica, ese dispositivo o instancia ordenadora y reajustadora de sentido.

3.4. El personaje de Molina y la mediación predeterminada.

La operación llevada a cabo por Molina es una modelización de las imágenes fílmicas que él retiene en la memoria. Su percepción en imágenes, basada en la memorización, es activada simbólicamente para construir oralmente un discurso narrativo que, durante el proceso, es expuesto a interferencias semióticas y abierto a la absorción de nuevas referencias, resultantes de una producción tanto consciente como inconsciente. Analicemos el siguiente párrafo:

La cuestión es que una noche él la lleva de nuevo al restaurant aquel, que no es de lujo pero muy pintoresco, con manteles a cuadros y todo de madera, o no, de piedra, no, sí, ahora sé, adentro parece como estar en una cabaña, y con lámparas a gas y en las mesas simples velas. Y él levanta el vaso de vino, un vaso de estilo rústico, y brinda porque

esa noche un hombre muy enamorado se va a comprometer en matrimonio, si su elegida lo acepta. A ella se le llenan los ojos de lágrimas, pero de felicidad. Chocan los vasos y toman sin decir más nada, se agarran las manos. De golpe ella se le retira: ha visto que alguien se acerca a la mesa. Es una mujer hermosa, al primer vistazo, pero enseguida después se le nota algo rarísimo en la cara, algo que da miedo y no se sabe qué es. Porque es una cara de mujer pero también una cara de gato. Los ojos para arriba, y raros, no sé cómo decirte, el blanco del ojo no lo tiene, el ojo es todo color verde, con la pupila negra en el centro y nada más. Y el cutis muy pálido, como con mucho polvo (PUIG 1976: 15-16).

Del filme (memorizado) al relato oral, el contenido del texto inicial es modelizado a través de rasgos que resultan propios a este tipo de discurso hablado: rectificaciones, dubitación, evasivas, disculpas ante el interlocutor... Pero no sólo eso: existe en la narración de Molina toda una sistematización de la mirada, una programación de la composición fotográfica y una planificación de los puntos de vista. La demarcación de los límites del fotograma, la forma, la escala de los planos e incluso la angulación de los planos vehiculizan un discurso indiciado cuya pertinencia es el acondicionamiento en el espectador, en este caso Valentín, su interlocutor, que no sólo escucha sus cuentos sino que percibe un texto reestructurado en el mismo momento de su adaptación, un texto doblemente recodificado (recordemos: texto fílmico > imágenes retentivas de sentido> relato oral) que en el proceso se alza como constituyente de nuevas representaciones específicas. Pertenece este párrafo en concreto al relato oral que Molina realiza sobre el filme *La mujer pantera (Cat people)*, dirigida por Jacques Tourneur en 1942, y cronológicamente figura al inicio de la novela, cuando el lector aún no conoce ni la situación ni las características de los personajes. Relata el filme una historia de amor tormentosa y confusa dentro de unas directrices calculadamente ambiguas e incompletas. La actriz francesa Simone Simon encarna a la protagonista femenina, Irena Dubrovna, emigrada desde Serbia, una enigmática mujer sobre la que rondan oscuras sombras relacionadas con terribles supersticiones ancestrales. Su negación a establecer relaciones sexuales con el protagonista masculino queda al final del filme sin una explicación satisfactoria, pero el juego de indeterminaciones —juego de ocultamientos y revelaciones que se mantiene intacto en la recodificación que Molina lleva a cabo— bascula en torno a una posible aversión psicológica al sexo y a una antigua maldición

serbia según la cual las mujeres descendientes de una secta satánica se transforman en panteras ante la inminencia del amor o el deseo:

Entonces comienza a contar que había una leyenda terrible en su aldea de la montaña, que siempre la ha aterrorizado, desde chica, Y eso yo no me acuerdo bien cómo era, algo de la Edad Media, que una vez esas aldeas quedaron aisladas por la nieve meses y meses, y se morían de hambre, y que todos los hombres se habían ido a la guerra, algo así, y las fieras del bosque llegaban hambrientas hasta las casas, no me acuerdo bien, y el diablo se apareció y pidió que saliera una mujer si querían que él les trajese comida, y salió una mujer, la más valiente, y el diablo tenía al lado una pantera hambrienta enfurecida, y esa mujer hizo un pacto con el diablo, para no morir, y no sé qué pasó y la mujer tuvo una hija con cara de gata (MP 1976:18).

A la imprecisión argumental de la película se une una premeditada indefinición visual conseguida a través de efectos de luz y sombras, sonidos y silencios que apuntan a la presencia de un ente maligno que el espectador, gracias a continuas elipsis, no logra ver ni concretar en ningún momento. Que los paralelismos entre el argumento y los personajes de *Cat people* y de *El beso de la mujer araña* resultan reconocibles y fácilmente explorables resulta obvio —baste reproducir aquí una de las líneas emblemáticas del guión de esta película: «Yo sé lo que es el amor. Es comprensión. Somos tú y yo, y el resto del mundo no importa»—. Tanto para esta película como para la novela de Puig caben dos interpretaciones; la de la lógica y la de la fantasía, y la solicitud para avanzar narrativamente sobre el intersticio generado en el seno de dicha dualidad permite al espectador / lector adoptar su propio punto de vista. Pero lo que aquí interesa es la conceptualización que Molina realiza en el nuevo nivel narratológico, su operación de montaje desde el pretexto de la película hacia el nuevo texto programado para Valentín. Y la creación de ese nuevo texto recodificado (doblemente), no es posible sin la problematización no sólo de los aspectos propios de lo cinematográfico (movimientos de cámara, planificación fotográfica, sonorización) sino también de esos otros rasgos compartidos con otros discursos artísticos que también forman parte de la puesta en escena de un filme (escenario, iluminación, vestuario, decorados, maquillaje).

El escenario, elemento primordial de la puesta en escena fílmica, funciona normalmente como depósito o vagón de lo que en una película es relatado, pero, en ocasiones como la de *Cat People*, se alza como una pieza funcional más, asumiendo por sí mismo un papel narrativo e incluso erigiéndose como portador de semas. Ineludiblemente asociada al escenario se halla la iluminación, capaz de delimitar y de definir —dependiendo de su fuente, su dirección y su intensidad— personas, objetos y situaciones. Conocidos son los logros de este filme en cuanto al trabajo de iluminación se refiere, con fuentes y tonalidades irreales (en un estricto blanco y negro) que mediante condensados filtros consiguen crear un difuso espacio de luces y sombras, a modo de dispositivo retórico que, de acuerdo con su premeditada ambigüedad argumental, trata de desdibujar perfiles y contrarrestar diferencias. Lo interesante es la forma en que Molina resuelve en su relato esa función narrativa del espacio, evidenciando en todo momento la complejidad de las reestructuraciones producidas:

El salón es grande, hay varias mesas de trabajo, de diseño, cada arquitecto tiene una, pero ahora ya se han ido y está todo sumido en la oscuridad, salvo la mesa del muchacho, que tiene un vidrio y de abajo del vidrio viene la luz, entonces las caras están iluminadas de abajo, y los cuerpos echan una sombra medio siniestra contra las paredes, sombras de gigantes, y la regla de dibujo parece una espada cuando él o la colega la agarran para trazar una línea (MP 1976: 28).

Cualquier manual de análisis cinematográfico explica que la dirección de una luz en un encuadre persigue provocar un determinado efecto en la composición, y que una luz proyectada verticalmente sobre un objeto o personaje desde abajo busca la construcción de un aura irreal o sobrenatural, la consecución de una representación fantasmagórica. Lo curioso, como vengo diciendo, es cómo Molina, indiciado como se halla su discurso desde el texto soporte, transpone el artificio a su relato tal y como él lo ha percibido en su memoria visual, transcribiéndole a Valentín los efectos lumínicos que recuerda como si de la fotografía de la escena se tratase, en lugar de transcribirle el resultado del proceso, su opinión o sus sensaciones acerca de esos efectos. Molina problematiza esos elementos mórficos revividos en sus recuerdos al descontextualizarlos y reestructurarlos de nuevo, desplaza esos elementos desde su texto fílmico originario para confrontarlos a un nuevo cuestionamiento en un nuevo discurso social, el ya mencionado discurso de la

soledad, el miedo, la locura, como trasunto del contexto sociohistórico de la Argentina de la época. Esta constatación del fenómeno de transferencia, del procedimiento de la mediación, resulta si cabe más explícita en otros pasajes posteriores de *El beso de la mujer araña*,

y después él de smoking que en el reservado de una boîte rusa apaga los candelabros y en la penumbra abre un estuche y saca un collar de perlas que no se sabe cómo pero aunque esté oscuro brilla bárbaramente, **por trucos del cine** (MP 1976: 80),

donde —la negrita es mía—, al igual que sucedía en sus anteriores novelas, los puntos de sutura de la representación saltan a la vista, el artificio es revelado como tal, sin intención de verosimilitud. Y exactamente el mismo recurso de explicitud mediadora es utilizado a través del personaje de Molina a la hora de transmitir oralmente a su compañero de celda otros componentes de la puesta en escena cinematográfica como el vestuario o el maquillaje:

—Sí, es hermosa. Y por la ropa rara se nota que es europea, un peinado de banana todo alrededor de la cabeza (...) Pero es que a lo mejor me equivoco, me parece que tiene como una trenza alrededor de la cabeza, que es más de esa región. Y un traje largo hasta los pies, una capa corta de zorros sobre los hombros (PUIG 1976: 16),

mostrando en su reactualización discursiva la naturaleza transcodificada de su relato, la dificultad del paso de un espacio discursivo hacia el otro, con las inevitables variaciones acaecidas en la disposición de los elementos mórficos, tanto conscientemente (cuando Molina intenta evocar un sentimiento o provocar una reacción concreta en Valentín) como inconscientemente (cuando, como en este caso, la memoria falla en el momento de la adaptación).

Mención aparte merece el asunto de los códigos sonoros. Tras la primera fase de montaje de un filme, normalmente sin sonido, se pasa a la etapa de incorporación sonora desde bandas distintas, un trabajo técnico de sincronización que puede incluir voces, ruido y música provenientes de la misma cinta grabada o bien añadidos posteriormente. Es decir, la puesta en orden y organización de las pistas sonoras requiere siempre en el

cine de una labor de corte, reducción y reordenación ulterior al rodaje y al montaje de las imágenes. Al problema suscitado por la pregunta *desde dónde se mira* se añade otra cuestión: *desde dónde se está hablando* y *desde dónde se está escuchando*. La incorporación del sonido es lo que confirió al cine su estatuto de espectáculo con vocación de realidad, y por ello la sonorización se convirtió en un dispositivo fundamental para el tratamiento de la relación espaciotemporal, hasta surgir toda una tipología al respecto, según su localización y su fuente en correspondencia con la imagen —sonido *in, out, off, over*, de acuerdo con la terminología más utilizada en el análisis fílmico—. Surge así la noción de la «auricularización» para «caracterizar la relación que existe entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve» (CARMONA 2002: 195-97). Este concepto, que trata de explicar las correspondencias entre la información auditiva y la visual, resulta de muy compleja tipificación dado que, al contrario que en la ocularización, cuyo amarre es sencillo de ubicar, el sonido fílmico puede localizarse en un origen visual o proceder de fuera del campo de la diégesis. Se han clasificado diversos tipos de auricularización, dependiendo de si la banda sonora remite a la musicalización para crear ambiente en una escena y el sonido es extradiegético, sin relación con los personajes y el relato (auricularización cero), de si es filtrada a través del montaje sometida a la subjetividad del personaje (auricularización interna secundaria) o de si el sonido, ruido o música es escuchado por el personaje y el espectador al mismo tiempo (auricularización interna primaria). ¿Qué ocurre con la recodificación discursiva operada por el personaje de Molina a este respecto? Veamos algunos ejemplos:

En eso la música toma más fuerza, los violines suenan sublimes, y ella le pregunta qué significa esa melodía (...) La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso es lo más lindo de la escena (...) **y la cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano**, en unos grises divinos, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulos altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. Y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata, y vos estás ahí en el cine y hacete de cuenta que sos un pájaro que levanta el vuelo porque se va viendo desde arriba cada vez más el jardín (MP 1976: 62-63).

Responde este relato oral a una auricularización interna primaria en la que, además de remitirnos a la subjetividad de una escucha, observamos las intrincadas relaciones entre el campo cognitivo y el campo perceptivo, que apuntan respectivamente a la focalización y al punto de vista, evidenciándose en este párrafo que ambos conceptos no tienen por qué coincidir, y que su determinación resulta de la combinación de diversas variables. En esta escena del filme se une a la auricularización interna primaria también una focalización interna (escuchamos y vemos lo mismo que ve el personaje), pero Molina, como tercer interpretante, salta en su transposición hacia una focalización espectadora, a favor del espectador, permitiendo a Valentín, en este caso espectador / oyente, acceder a funciones ajenas al personaje. Vuelven a mostrarse sin tapujos los puntos de sutura. Salta a la vista el carácter redistributivo de la transposición, y la constatación de que la focalización y el punto de vista no responden aquí a una mera adición de factores técnicos, sino que dependen sobremanera de la situación contextual, de la orientación emocional e intencionada que Molina trata de imprimir a su mensaje. La interpretación deliberada, con la presencia de semas que invitan a la evasión de la realidad (sublimidad, belleza, vuelo), no es sino una reorganización, un reajuste de las formas dirigido a la confrontación liberadora con el nuevo contexto, el contexto real definido por semas bien distintos (cautiverio, soledad, oscuridad).

A idénticas conclusiones podemos llegar cuando Molina, novela adelante, elige como texto soporte para su reactualización oral el filme *Yo anduve con un zombie* (*I walked with a zombie*), dirigido también por Jacques Tourneur en 1943:

Empieza que una chica de Nueva York toma el barco a una isla del Caribe donde la espera el novio para casarse (...) hasta que ya están por atracar en la isla, y se oyen los tambores de los nativos, y ella está como transportada, y el capitán entonces le dice que no se deje engañar por esos tambores, que a veces lo que transmiten son sentencias de muerte (...) Bueno, la llegada a la isla, cuando atraca el barco, es divina, porque la espera el novio con toda la comitiva de carros adornados de flores, y tirados por burritos, y en algunos carros van los músicos, que tocan unas tonadas suavécitas con esos instrumentos que son como unas mesas hechas en tablitas en las que van golpeando con palillos, ay, no sé, pero es una música que a mí me toca el corazón, porque esas notas suenan tan lindas, como pompitas de jabón que se van reventando una detrás de otra (MP 1976: 163-64).

La descripción de esta escena inicial del filme responde, como todos sus relatos orales, a una sobrecodificación del texto soporte, con todo lo que ello implica en cuanto al personaje de Molina convertido en conector entre discursos o, en palabras de Carcaud-Macaire, «embrague simbólico». Pero llegados a este punto de la trama, las circunstancias no son las mismas. Tal y como comenté al acercarme a la narración, Molina ha conseguido, a cambio de sonsacar información sobre las actividades y el paradero de los compañeros guerrilleros de Valentín, una promesa de beneficios penitenciarios por parte del director de la prisión. El contexto inmediato, el espacio final de la recepción desde el espacio pretextual (el fílmico retenido en su memoria) es ahora otro. Molina no busca ya aliviar el sufrimiento de su compañero de celda, evadirse con él por el territorio de la fantasía. Lo que ahora pretende es recabar información personal relacionada con sus tejemanejes en la lucha política clandestina, y para ello, para apelar a su confesión sincera, al sentimiento de terror y su consiguiente necesidad de escucha, es para lo que Molina escoge este filme, reconocido por la crítica, pese a su condición de serie B, como una lectura compasiva y nostálgica de la necesidad de comprensión inherente al sufrimiento de males extraños o irremediables. La película, un melodrama de cariz trágico que relata una historia sumida en tétricas brumas, apela tras una virulenta sucesión de terroríficos sucesos relacionados con la muerte, el vudú y la brujería a la imposibilidad de la superación del miedo sin confianza en los demás, a la conveniencia de la aceptación del otro, a la idoneidad, en definitiva, de la confesión de los terrores propios como tabla de salvación del dolor. Siguen aquí presentes, por supuesto, los factores que evidencian la problematización de las modificaciones del contexto genético del filme en relación con la perspectiva presente. La visibilidad del andamiaje transcodificativo sigue figurando en primer plano y la intencionalidad de la construcción sigue definiendo la operación de (des)montaje hacia una percepción concreta por parte de Valentín, el espectador / lector que sigue ubicado en la misma posición de privilegio. Lo que ha cambiado, obviamente, es la emoción interiorizada que dirige esta nueva operación de sentido. Lo que Molina persigue obtener de Valentín, a partir de este momento de la trama, es lo mismo que persigue el filme de Tourneur: esa redención a través de la superación del miedo por la confianza, esa exorcización de demonios interiores que libere el alma. Para ello, todos los semas originarios de la película serán convenientemente reintroducidos, tras el proceso de

reactualización discursiva, en una intención de sentido diferente. Del escapismo, el alivio y la sublimidad imposibles en la celda se realizará un viaje semiótico al corazón mismo de las tinieblas, perfectamente ejemplificado en la llegada del barco a la isla tenebrosa que sirve de escenario al filme. Pero ahora no se trata de escapar del dolor, sino de reconocerlo, de afrontarlo, de compartirlo. Porque del conocimiento que de las tinieblas de Valentín tenga Molina dependerá la información que puede necesitar para conseguir su prometida rebaja de condena. Y aunque al final de la novela la intención de Molina vuelve a realizar un viraje, y de nuevo el acercamiento y la comprensión (incluso el amor) restituyan otra vez cualquier relación de interés, creo que estos ejemplos bastan para constatar lo que vengo explicando:

1) Que toda nueva escritura, desde un espacio textual dado, es el resultado de la conversión de significantes y elementos mórficos en un sentido concreto para un lector / espectador / oyente concreto en una situación concreta, por lo que todo texto, al transtextualizarse, se convierte en nueva potencialidad discursiva como consecuencia de la mediación.

2) Que el desarrollo de un discurso (fílmico, literario o de otra índole) sólo adquiere sentido desde una posición espectadora, una posición construida por la confrontación entre el objeto y el lector que, desde la perspectiva sociocrítica, remite a inscripciones textuales de una operación discursiva organizada según un sistema de valores sociales y morales.

3) Que, a través de una sistemática de reflejos y proyecciones de fenómenos textuales puesta en escena mediante desequilibrios y mediaciones, la confrontación entre lo real y lo ficcional apunta en *El beso de la mujer araña* al conocimiento de la propia identidad, por una parte, y por otra al de la identidad ajena, la alteridad de ese otro al que, a través de la ficcionalización de la realidad, es posible abarcar como dentro de uno mismo.

4. FEMINIDAD, MASCULINIDAD, IDENTIDADES SEXUALES Y CONSTRUCCIONES DE GÉNERO EN LA NARRATIVA PUIGUIANA.

SUMARIO DEL CAPÍTULO

4.1. Estructuras de dominación masculina en La traición de Rita Hayworth.

4.2. Modelizaciones femeninas victimizadoras en Pubis Angelical.

4.3. Ductibilidad y transmutabilidad de las condiciones identitarias de género en El beso de la mujer araña.

4. FEMINIDAD, MASCULINIDAD, IDENTIDADES SEXUALES Y CONSTRUCCIONES DE GÉNERO EN LA NARRATIVA PUIGUIANA.

4.1. Estructuras de dominación masculina en *La traición* de Rita Hayworth.

La investigación sobre mujeres y los estudios de género (*women and gender studies*) constituyen a día de hoy un insoslayable campo presente en cualquier ámbito académico, cultural y económico de las actuales prácticas discursivas. Analizar las distintas visiones del mundo que caracterizan los discursos de los hombres y de las mujeres es su objetivo. Sin duda la cuestión del género sexual —sobre la que cabe preguntarse en este momento por los mecanismos históricos de su deshistoricización y su articulación en principios divisores aparentemente estandarizados— representa en nuestros días una de las principales categorías estructurales de la producción y la recepción ideológica, y justamente desde la literatura, a lo largo de la historia, se han producido y transmitido imágenes, figuras y mitos surgidos en la matriz de una tradición patriarcal dominante, que ha intentado dotar a esa división de una visión naturalista.

La perspectiva feminista, partiendo del estudio de la condición femenina y de su historia, ha ido evolucionando como una clave más de lectura del mundo hasta traducirse en actividades cuya teoría y práctica se hallan estrechamente unidas. Tras la praxis política de los años sesenta, tendente a la liberación de las mujeres de la opresión de la sociedad patriarcal —con Simone de Beauvoir y su concepción de los términos «varón» y «hembra» como construcciones socioculturales y no como hechos naturales en la base de su plano teórico— lo que hasta entonces había sido objeto de especulación intelectual en el seno de una reducida élite se transformó en un fenómeno de mayor amplitud social. Los *mass media* actuaron como propagadores de un nuevo modelo de mujer al que correspondían unas nuevas expectativas sociales. En los años setenta y ochenta, época de gran auge de los *woman studies*, se produce una diversificación basada en un perspectivismo carente de una metodología específica propia, fundamentada en el uso de cualquier estrategia teórica en aras de una labor de desmontaje, de desenmascaramiento de las estructuras sociales machistas. A través de una deconstrucción del patriarcado y de la política sexual se desarrolla en la escuela francesa el llamado pensamiento de la diferencia, basado en la naturaleza sexuada del

sujeto, resultado de la determinación que la pertenencia a un género sexual, masculino o femenino, ejerce sobre el sujeto del conocimiento. Este pensamiento de la diferencia destapa la presunción de neutralidad que el saber institucional hace del sujeto, ocultando su masculinidad en tanto que producto de un sistema masculino. De los estudios de Luce Irigaray, Julia Kristeva o Hélène Cixous ya se deducía que el pensamiento, en general, coloca como punto de referencia al hombre, centro respecto al cual la mujer se convierte en el otro. El orden de la masculinidad, que no se ha visto obligado hasta entonces a justificarse, ha impuesto a lo largo de la historia su visión androcéntrica sin la necesidad de una legitimación discursiva, construyendo el cuerpo como una realidad sexuada consignataria de los principios de división y de percepción que arbitrariamente ha impuesto como base a nuestras estructuras sociales y cognitivas. Esta arbitrariedad se encuentra reflejada en el sistema de oposiciones homólogas con que esta división social explica su preponderancia, de acuerdo con la oposición entre lo masculino (alto-arriba-enfrente-fuerte-recto-fuera) y lo femenino (bajo-abajo-detrás-débil-curvo-dentro), dicotomías que, transmitidas a través de prácticas discursivas, políticas y poéticas, logran servir de apoyo a esa división, a esa socialización de lo biológico que aparenta ser el fundamento de la realidad y sus representaciones. En otras palabras, la diferencia biológica, anatómica, ha servido desde la tradición patriarcal como coartada natural para el establecimiento de la diferencia social entre los sexos, cuando esta diferencia,

lejos de ser una verificación de las propiedades naturales, directamente ofrecidas a la percepción, es el producto de una construcción operada a cambio de una serie de opciones orientadas o, mejor dicho, a través de la acentuación de algunas diferencias o de la escotomización de algunas similitudes (BOURDIEU 2000: 27).

Estas cuestiones, sobre las que volveré a continuación, ampliamente estudiadas y debatidas y en pleno centro de la discusión académica y política, encontraban ya, como es sabido, un lugar preferente en el sistema de estructuraciones textuales de las obras de Manuel Puig. Ninguna de sus ocho novelas, pese a las diferencias respecto a las formas y los diversos orígenes socioideológicos de estas, deja escapar, aunque sea de refilón, alguna referencia a esta problemática, si bien en otras constituye este asunto el principal articulador semiótico, el eje que funciona como transferente entre lo social y lo textual. Recordemos lo ya apuntado en *2.1. La mitificación de los mass media*: en el juego de

copias y reproducciones que sustenta la escritura en *La traición de Rita Hayworth*, registradas ambas a través de minuciosos matices del habla, desde el inicio de la novela asistimos a la efusiva locución de unos actantes mayoritariamente femeninos, de un entramado textual hilado por mujeres en el que las voces masculinas aparecen siempre encubiertas, disimuladas, abrigadas por el constante diálogo femenino. Esta hegemonía de la oralidad aparece amarrada al principio de la feminidad, frente al cual la masculinidad es representada mediante la escritura (véase el caso de Berto, la figura paterna que rompe esa preeminencia con una carta final en la que desvela la principal incógnita de la trama) y mediante la acción (véase el resto de personajes masculinos, presos de un atávico e inexorable impulso de movimiento y violencia). En medio de este sistema jerárquico es donde cobra su funcionalidad el ya conocido personaje de Toto. Al principio Toto, criado entre mujeres, desenvuelve su personalidad aferrado a una mimesis que no es capaz de comprender en su completa extensión. Irrumpe en la novela realizando labores supuestamente femeninas (coloreado de figuritas, disfraces, vestido de muñecos),

el Toto me tenía de sorpresa una cajita con adentro... un montón de cosas que le había robado a la Paqui de las muñecas, y que me las regalaba si jugaba todos los días con él (...) Mita le decía al Toto que le prohibía jugar más a la tienda y con las cosas de la Paqui robadas y pintar artistas porque no eran cosas de varones y que si lo veía otra vez lo iba a poner en penitencia (MP 1976: 117).

en una tierra de nadie, en un estado de inseguridad corporal y dependencia simbólica en cuanto que la socialidad del pequeño pueblo de Vallejos impele a los hombres a interesarse por los juegos de poder y a las mujeres por los juegos domésticos. Toto se identifica con su madre a través del cine, y es forzado a abandonar los jueguecitos de niñas. La constante sensación de asfixia que cierne a los habitantes del pueblo se incrementa en su caso al ser doblemente víctima: víctima del mundo adulto que no llega a entender y víctima del principio de inferioridad y de exclusión de la mujer (en tanto que su requerida y no mostrada virilidad social, al no contar con referentes masculinos, lo convierte en blanco fácil de la violencia simbólica). La indeterminación sexual de Toto bascula entre los principios opuestos de lo masculino y lo femenino, entre los irreconciliables emplazamientos de la firme ley paterna (que él no conoce, y con los

también ya conocidos Héctor y Cobito como figuras prototípicas del machismo) y el voluble, ladino, fugaz en tanto que únicamente oral mundo de las mujeres que transitan por las páginas de LTDRH. La premisa moral que rige los designios sociales de Vallejos, y por tanto una de las dominantes semánticas que rigen el texto, es que los hombres no deben hablar mucho:

Y el Toto no lloró, no dijo nada, no pataleaba como cuando papi lo hace enojar pero después me pareció que el Toto no estaba más porque hablaba Mita sola, y pensé que el Toto se le había escapado y Mita no se había dado cuenta, que seguía hablando sola, pero después cuando abrieron la puerta salieron los dos (MP 1976: 117).

El estereotipo que los personajes femeninos trazan de su hombre ideal en la novela coincide siempre en descripciones de varones prudentes, callados, circunspectos, estereotipo que obviamente nos remite a la tradicional consideración del principio femenino por el cual a las mujeres han de corresponder funciones domésticas como la enseñanza, la asistencia, el servicio, funciones que requieren del ejercicio del habla (siempre en la esfera de lo privado), mientras que al hombre han de quedar reservadas tareas más físicas como el manejo de aparatos (aunque si la esfera de lo doméstico es traspasada, entonces el monopolio de la palabra también es arrogado por el hombre). Los viejos opósitos público / privado, intervención / sumisión, seriedad / frivolidad, inscritos en el subconsciente colectivo y presentes en el texto, encuentran en el personaje de Toto, ubicado en una suerte de no lugar, un agente de reversibilidad de crucial importancia para el funcionamiento intratextual.

Pero es en el universo propiamente femenino de LTDRH donde más visibles se hacen las relaciones sociales de dominación organizadas por este principio de división entre lo masculino (activo) y lo femenino (pasivo), establecido el primero como dirección y el segundo como subordinación. Hablaba Laura Mulvey, en un artículo titulado “Pandora: topografías de la máscara y de la curiosidad” (COLAIZZI 1995: 73) de tres motivos clichés a este respecto tomados del mito de Pandora:

- a) la feminidad como enigma.
- b) curiosidad femenina como algo transgresor y peligroso.
- c) el cuerpo femenino dividido topográficamente entre superficie y secreto.

El cine —como vimos, elemento integral tanto en lo discursivo como en lo subyacente—, que se construye a sí mismo a través de categorías altamente estáticas de diferencia sexual, se ha valido del concepto de la capacidad de seducción femenina equiparándolo a una superficie ocultadora. El encuadre, el maquillaje y la iluminación estilizaron a la estrella femenina. Los códigos y convenciones del cine hollywoodienses refinaron las representaciones de la feminidad. La máscara de la feminidad propuesta por una Marlene Dietrich o una Rita Hayworth ha ido reproduciéndose de filme en filme, de género en género hasta llegar a la totalización de su cuerpo y su imaginario, hacia un placer visual basado en la diferencia sexual, una diferencia por la que la feminidad se identifica con la pasividad y la masculinidad con la actividad. Laura Mulvey establece una conexión entre la función de la mirada en la sociedad patriarcal y el modelo hegemónico de representación de los estudios de Hollywood en los años treinta y cuarenta. Si tomamos como ejemplo otras líneas del ya citado en el capítulo 2.1. DIÁLOGO DE CHOLI CON MITA, 1941,

—Rejuvenecida diez años, porque me cuidó.

—

—Tenés razón, no es por eso. Nunca se esperó él de tan morir pronto.

—

—Se enfurecería, que me pinto los ojos y llevo el pelo suelto. Son todos una porquería.

—

—Fue suerte la suya, porque hay uno bueno entre mil.

—

—Porque le decís “sí” a todo. Yo cuando pienso en los doce años ¡doce! Que viví con ese perro me desespero.

—

—Por mi nene, o si no doce años tirados a la calle (MP 1976: 52-72),

la producción-reproducción de lo femenino por parte de Puig nos lleva a otra concepción de cosas, también a un punto de vista marcadamente diferenciado entre la representación de hombres y mujeres, pero ahora aparentemente sin identificación con

la negatividad. Aquí, oponiéndose a la lógica masculina, la feminidad se nutre de una voz maternal y corporeizada de las mujeres, de, en palabras de Anna Cavarero, «el pensarse aquí y ahora de un ser vivo histórico sexuado en femenino» (GNISCI 2002: 446). La pertenencia a la esfera de lo doméstico ha desaparecido, introduciéndose el personaje femenino en el ámbito público, en el mercado monetario. Recordemos que Choli es una mujer sin estudios, criada en un ambiente rural, fascinada por el glamour de Hollywood, que ha conseguido salir de Vallejos y encontrar su independencia tanto emocional (alejándose de su marido) como económica, (trabajando como comercial de una empresa de cosméticos). Choli ya no es un medio de intercambio que permita al hombre acrecentar su capital social y simbólico gracias al matrimonio, como ha sucedido tradicionalmente. Reconoce haber sido consciente de la falta de equidad de aquel enlace contractual y justifica su error en el amor y los cuidados que su hijo requería,

—Pero en la vereda nunca me han visto desarreglada, a mí, claro que aquí no hay gente interesante con quien hablar. Y después al entrar en la cocina para la cena siempre me cambiaba, o me ponía un trapo en la cabeza y el guardapolvo, porque si no la ropa se arruina y toma olor. Si me arreglaba un poco él se me reía, como diciendo “¿para qué?”.

—

—Pero en las giras no había uno que no me dijera “qué interesante es usted, Choli”.

—

—Interesante, que haga pensar a la gente “¿quién será?”

—

—Por los ojos sombreados ¿no te parece?

—

—Que por un hombre hacen una locura, se complican en un robo, se han hecho ladronas de joyas, de las fronteras, las contrabandistas, ¿y las espías? No creo que sea todo por dinero, empiezan por complicarse porque alguien se lo pide.

—

—Con turbante. El turbante oscuro me hace muy rara, claro que ahora teniendo a mi disposición todos los cosméticos de inspectora de Hollywood Cosméticos sin pagar, con los montones de muestras gratis que llevo, puedo probar qué es lo que me queda mejor.

—La que se puede pintar y quedar elegante (MP 1976: 54-55).

Se cumplen aquí testimonialmente los motivos clichés expuestos por Laura Mulvey, tomados según ella histórica y culturalmente del mito de Pandora y alimentados de forma desmesurada —como expliqué en el capítulo 2.1— por el cine de Hollywood de la primera mitad del siglo XX. Choli vive su condición femenina desde la diferencia. Se sabe diferente a los hombres, pero esa diferencia es asimilada desde la positividad, al menos inconscientemente. Choli ha escogido el rol propuesto por las *stars-system* hollywoodienses: mujeres dañinas, peligrosas para el hombre, magníficamente sofisticadas. Sin embargo se considera a sí misma capaz de amar y de ser una perfecta madre. Disfruta con su independencia y con su sexualidad, pero las vive como herramientas de promoción social, como peldaños para la consecución del prestigio, del *glamour*, de la envidia de las demás mujeres y del deseo de los hombres. Ha conseguido adentrarse en el mercado laboral, reservado por las estructuras de dominación a los hombres, pero no ha logrado escapar de la lógica del mercado de los bienes simbólicos, también regulada por la visión masculina. Su feminidad se basa ahora en ser percibida, en un obvio aferramiento a la cosmética y a la ropa como herramientas de dignificación social. Continúa socialmente inclinada a tratarse a sí misma como un objeto estético, cautivada por su propio reflejo, un reflejo que promete la emancipación pero que acaba por ahogar su identidad bajo los brillos del simulacro. Choli no ha conseguido tomar conciencia de que la diferencia de la que venimos hablando no es tan sólo una parafernalia para señoreo del hombre, estructurada sobre su propia conveniencia. La diferenciación no ha cuajado en su subjetividad, sino que se ha adherido a sus paredes sin llegar a calar en profundidad. Es por ello que Choli, pese a su descubrimiento, decide hacerse voz de su diferencia, pero desde una superficial exterioridad que, a la larga, no servirá más que para alimentar su vanidad, quizás sus ingresos, quizás su belleza, pero nunca para transgredir la barrera de superioridad desde la cual la masculinidad sigue contemplándola y, lo que es peor, ella gusta de ser contemplada:

—En los hoteles una de las cosas que me encantan es probarme toda mi ropa y estudiarme en el espejo.

—

—Para las combinaciones de vestidos con pañuelos y zapatos y cartera. Primero los conjuntos de mañana, con el pañuelo en la cabeza, y después los de tarde con el pelo recogido con una cinta o suelto. Y me paso las horas con los cambios, es divertidísimo, lástima que no me pueda fotografiar. Y así paso el rato.

(...)

—No, no es eso lo principal, yo no estoy de acuerdo con vos, Mita, perdoname. ¡Que sea interesante! No hay que dejar de ponerse sombra en los ojos.

—

—No, pero atrae más, parece que oculta un pasado. ¿De dónde sacan el coraje esas mujeres, para hacer esa vida? Las ladronas de joyas, o las espías. Hasta las mismas contrabandistas. Pero hacen otra vida. Más interesante. Porque eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga “qué interesante es esa mujer... quién sabe quién es...” (MP: 71-72).

Cómo quitarle la razón a Jorge Luis Borges cuando, al preguntársele en la revista *Newsweek* su opinión acerca del éxito de la siguiente novela de Puig, *Boquitas pintadas*, en la que se reproducen montones de diálogos similares entre mujeres, éste respondiera: «Imagínese. Una novela de Max Factor» (CABRERA INFANTE 2001). Pero no podemos quedarnos en la superficie textual. El anterior diálogo ejemplifica a la perfección la idea que venimos explicando. La exaltación de lo que Choli, la mujer sofisticada que ha escapado de la opresión patriarcal del pequeño pueblo de Vallejos, considera las nuevas armas femeninas, no es sino el reflejo de la imagen femenina proyectada por las divas del Hollywood de la época, de la mujer que ha obtenido poder laboral y autonomía sexual, ya no sólo mujer-madre sino también mujer-placer. Choli, decantada por la erótica del poder hacia el polo de la feminidad agresiva, no es consciente de que su rol social sigue siendo una invención masculina, una máscara totalizadora diseñada por hombres para su propia degustación. Una máscara que, aun sentando divinamente a su portadora, no es sino una herramienta de seducción a gusto masculino, una fosilización del deseo sexual del hombre-sujeto para quien la mujer, ricamente adornada por esa máscara, sigue constituyendo un objeto de deseo, cuando no de consumo.

El también ya conocido personaje de Herminia, que protagoniza el último capítulo de la novela antes de la ya mencionada carta escrita paterna (XV, CUADERNO DE PENSAMIENTOS DE HERMINIA, 1948), presenta una ruptura ante la hegemonía del resto de discursos femeninos de LTDRH, pero una ruptura que alberga en su núcleo semiótico una enorme contradicción. Este personaje mujer, Herminia, criada en el mismo pueblo que Choli, es una mujer culta, sensible, amante del arte, profesora de piano y maestra, poseedora de un pensamiento en femenino que podría funcionar como una suerte de reconciliación entre las posiciones opuestas de la mayoría de las mujeres de Vallejos (sumisión, no-acción, liviandad) y la de la ambiciosa Choli (sexualidad, independencia, narcisismo). Herminia parece optar por una superación de la dicotomía masculino / femenino y lo hace además por escrito, desafiando la ley patriarcal y utilizando su escritura como medio de reflexión acerca de los problemas sociales que conlleva continuar soltera a los treinta y cinco años. Pero su clarividente perspectiva, que en principio parece desvincularse por completo de la mayoritaria visión mimética y subyugada que ejerce el resto de personajes femeninos, no responde a fin de cuentas sino a un efecto de poder, inscrito bajo la forma de diseños cognoscitivos y perceptivos que despiertan en el dominado una engañosa sensibilidad respecto a las manifestaciones simbólicas de esa misma dominación:

Toto empezó hablando del hombre bruto, que ni siquiera tiene noción del absurdo de la propia vida, pues come y duerme para poder llevar a cabo sus largas horas de trabajo, y trabaja para poder pagar lo que come y la casa donde duerme, cerrando así su círculo vicioso. Yo por primera vez me animé a decirle que con gusto me habría casado con alguien así, pues esa simpleza es la base de la felicidad, y nada mejor que vivir al lado de alguien feliz (MP 1976: 298).

Mujer de notable inteligencia y recursos, al contrario que Choli no reconoce en sí misma una esencia femenina inalterable por el simple hecho ser mujer. Herminia parece vivir su feminidad sin oposición a la masculinidad. Para ella el género es un hecho social, no biológico, desligado de la identidad sexual. Herminia busca un hombre pasivo, que no piense, que contribuya a su propia felicidad aportando la fuerza bruta de su trabajo mientras ella aporta la inteligencia:

Como no respondía le seguí diciendo cosas, especialmente lo difícil que es conducirse en la tierra para el hombre inteligente, asediado por tantas incógnitas, mientras que para un bruto bendecido de Dios todo es tan fácil: trabajar, comer, dormir y reproducirse. Para la mujer también puede ser fácil la tarea, pues se casa con un bruto y se ampara en él (MP 298-99).

Busca un hombre en el que, al contrario que en la tradicional distribución patriarcal de poderes y privilegios, se encarne la materia, mientras que ella pueda seguir siendo la forma, como hasta ahora lo ha sido. Su pensamiento de género se basa en la complementariedad, en la fusión de energías opuestas. El hombre puede seguir representando la acción, pero la mujer no tiene por qué representar la sumisión. El hombre trabaja, pero ella piensa. El hombre es activo, pero a la vez es objeto, porque no piensa. Ella es el sujeto y la cultura, y él la naturaleza. La identidad de género se desengancha de la biología, y la identidad del individuo queda caracterizada por otros muchos factores. Herminia, en apariencia, se ha quedado soltera porque es una mujer adelantada a su tiempo. Pero ese supuesto adelanto no es tal a poco que rasquemos un poco más en su discurso:

si la madre de Paqui fuera yo con mis amarguras por dentro, y mis dudas con respecto a lo que Dios se propone, aun en ese caso habría una solución, porque yo seguiría el ejemplo de mi marido, que es un hombre lleno de silencio, de aceptación de su destino, lo cual lo hace tan trabajador. Con un ejemplo así en la casa basta, y apoyando mi cabeza sobre su hombro cada noche al dormirme, algo de su calma y de su fortaleza se me contagiarían (...) Tal vez yo esté idealizando demasiado, todas las mujeres casadas se quejan de la vida que llevan, pero yo, como de costumbre, no puedo decir nada, porque no sé cómo sería vivir al lado de un hombre para toda la vida. Me moriré sin saber nada de la vida (MP 1976: 304-305).

Vemos cómo en sus palabras se reproduce la misma ley ideológica que planea sobre el resto de personajes femeninos: los hombres, fuertes y serios, no cuentan sus cosas así como así. Volvemos a los presupuestos de la representación patriarcal basados en connotaciones sexuales y en parejas de opuestos con que organizar las estructuras jerárquicas: hombre / mujer, duro / blando, realización / idealización. Pese a su punto de

vista crítico, su mirada sigue siendo, en palabras de Bourdieu, «predisposicional». Las consecuencias del sometimiento simbólico no tienen lugar en la lógica del entendimiento en abstracto, sino en los canales sociales de aprehensión y en las vías colectivas de acción, puesto que

la lógica paradójica de la dominación masculina y la sumisión femenina (...) sólo se entiende si se verifican unos efectos duraderos que el orden social ejerce sobre las mujeres (y los hombres), es decir, unas inclinaciones espontáneamente adaptadas al orden que ella les impone (BOURDIEU 2000: 54).

La mirada de Herminia, como la de cualquier individuo social, no supone una arma de objetivación, sino que depende del ahí y ahora del que percibe, del que es percibido y del grado de percepción y de la medida en que los mismos esquemas perceptivos son percibidos por ambas partes. La formación de la subjetividad de Herminia, y la de todo sujeto, responde tanto a la problemática de la apropiación del lenguaje como a los procesos de socialización.

4.2. Modelizaciones femeninas victimizadoras en *Pubis Angelical*.

Recordemos que en la novela *Pubis angelical* (ver 2.3.5. *Pubis angelical. Los géneros como articuladores semióticos*), la noción de identidad —desarrollada mediante los opuestos búsqueda / pérdida— es utilizada como articulador discursivo en dirección a la problematización del concepto de la feminidad, tomando como articuladores semióticos los géneros literarios (rosa, *kitsch*, policiaco, ciencia ficción). Si ya vimos cómo *Pubis angelical* constituye un excepcional ejemplo de aparato translingüístico, de crisol interdiscursivo, además de un complejo alegato a favor de los géneros literarios como mecanismos de significación, es ahora momento de analizar las diferentes modelizaciones femeninas que en esta novela tienen lugar, conducentes todas a la

constatación de lo femenino como concepto atrapado en un orden simbólico masculino, sin posibilidad de escapatoria.

Ya sabemos que la novela comprende a tres personajes femeninos (Ana, la Actriz y W218), tres personajes de identidades ambiguas que acaban confluyendo en una única identidad a través de tres modelizaciones textuales diferentes que, sin embargo, remiten a unos mismos factores sociales, a pesar de ubicarse cada uno en épocas y contextos bien distintos.

Ana, el primer personaje, mujer enferma de cáncer, se nos presenta recluida en un hospital en México D.F. Allí, entre dolores, recibe las visitas de una amiga suya y de un antiguo amante. Las largas horas de postración se prestan a diversas reflexiones interiores, todas relacionadas directa o indirectamente con su condición de mujer o con las implicaciones sociales de tal condición, y algunas como éstas perfectamente ilustrativas de la codificación de lo femenino que ella misma, basándose en la visibilidad, realiza hasta contemplarse como polo negativo de cualquier dicotomía:

La culpable fui yo de no decirle lo que pensaba. Y así fui juntando bilis. No hay nada peor que no hablar. Pero a mí cuando algo me da rabia me quedo toda bloqueada y nada más. Tal vez ahí debe estar la diferencia entre el hombre y la mujer, que la mujer es toda impulso, toda sentimiento, y se deja consumir por la rabia, en vez de decir lo que piensa. Pero la verdad... es que yo en esos momentos no pienso. Cuando alguien me lleva por delante no pienso. Se me sube la sangre a la cabeza y nada más. Una reacción típicamente femenina. En cambio un hombre justamente cuando alguien trata de llevarlo por delante es que se agranda. Eso habría que admitirlo, que una ya nace así. Beatriz dice que así no nacemos, que así somos educados. Yo creo que es cosa de naturaleza (MP 1979: 73).

Ana, la protagonista, aun sin estar de acuerdo, participa en la construcción de la dicotomía hombre-guerrero / mujer-pacífica tradicionalmente articulada en la sociedad patriarcal, situándose ella misma en el polo de la negatividad, el de la no-acción, el de la pasividad femenina frente a la actividad masculina:

Yo nunca los voy a comprender, para mí son seres de otro planeta. Cómo alguien puede llegar a bajeza tal, para mí está más allá de toda comprensión (...) Es que ellos tienen una vanidad más fuerte que todo, y si una se les enfrenta son capaces de cualquier cosa. No saben perder, ellos se creen nacidos para conquistar el mundo, por eso se enojan tanto cuando una se les atraviesa en el camino y no los deja pasar. En ese momento les sale no sé qué furia de adentro, les sale como un buitre de adentro del pecho. A mí me dan miedo cuando están así. No sé por qué dan tanto miedo. Debe ser porque a ese buitre no le importa nada de nadie. Es un pajarraco que lo único que sabe es atacar, sin medir las consecuencias (MP 1979: 185).

La agresividad y el afán de superación, la competitividad, es excluida de los patrones personales de conducta de Ana, que prefiere relegar ese tipo de actuaciones a la condición masculina, frente a la cual se posiciona en situación de inferioridad, situación que ella considera natural y, desde luego, más cómoda. Ana ha interiorizado los moldes impuestos por la educación recibida desde su nacimiento, y confunde los rasgos sociales de su sexualidad —determinados por la tradición patriarcal en la que su sociedad se inscribe—, con los rasgos biológicos propios del sexo femenino, totalmente ajenos a la feminidad impuesta por las estructuras sociales, basada no en condicionamientos biológicos sino en intereses de dominación por parte de la masculinidad:

Yo no le tenía miedo a los puños de él. Entonces no es la fuerza física. Bueno, sí, ellos también dan miedo por la fuerza física. ¿Entonces qué? Creo que dan miedo porque una sabe que si no es con la fuerza de los brazos, es con el buitre de adentro que asustan a la pobre tonta que se les pone delante. Ellos ganan porque les viene la furia asesina mucho más fácil que a una. Sí, ahí estoy segura de que tengo razón, porque los hombres que están casados con mujeres enfermas de los nervios, histéricas, les tienen miedo a ellas. Porque gana el que se enoja primero. Entonces ellos ganan por histéricos. Una les tiene miedo por histéricos, ni más ni menos. ¿Pero entonces por qué razón es que una puede llegar a enamorarse? ¿será porque nos pueden dar una sensación de apoyo, de protección? ¿por qué nos da lástima verlos tan histéricos? A mí no me dan lástima, me dan rabia. Claro que sí son dignos de lástima, si una piensa que tienen que vivir con ese pajarraco anidado adentro, entre las costillas (MP 1979: 186).

Su concepción de la masculinidad se instituye a través de la aprobación que el dominado hace del dominador, al no poseer el primero otro instrumento de percepción que el compartido con el segundo. Cuando la mujer se vuelve como el hombre, cuando le alcanza la furia asesina, cuando se desprende de su necesidad de protección y pasa ella misma al ataque, el hombre tiene miedo de la mujer. Sin embargo, la mujer (Ana) prefiere no actuar. La negación de la norma masculina no entra en los planes del rol femenino que asume. Su femineidad opta por la vía de la emoción, por la rabia interiorizada que ni siquiera puede compartir con otras mujeres, para no resultar grosera ni atrevida, pues el ejercicio de la perfecta femineidad parece consistir en rehuir cualquier signo de virilidad. Ana es consciente de la injusta estructuración de este orden social:

Todo competitivo, ser el más gambeteador, el más esto, el más lo otro. ¿Y en el box? Se identifican con el que pega más, por supuesto, con el que castiga, yo he oído nombrar como castigadores a los campeones de boxeo. Y para qué buscar la razón del placer de los cazadores... Mejor ni pensarlo. Y ése es el bello mundo interior de los hombres. Su paisaje interior, el paisaje dulce de sus almas. Y la verdad es que se parece mucho al mundo real, lleno de guerras y violencias de todo tipo. El parecido es innegable, qué curioso. Pero qué estúpida soy ¡si son ellos los que construyen el mundo! A su imagen y semejanza. Un mundo de guerras, de ataques históricos entre países, de explotación de débiles. Porque son eso los gobernantes ¿qué diferencia hay entre Hitler y un marido histérico que llega a la casa borracho y maltrata a la familia, y se pelea con los vecinos? Es lo mismo (MP 1979: 187).

Y a pesar de esa conciencia de la injusta estructuración dispuesta, prosigue inclinándose hacia la negatividad, hacia la discriminación en cualquier oposición binaria (cultura / naturaleza, forma / materia), en la que lo femenino es siempre minusvalorado. Ana se halla completamente adaptada a un mundo simbólicamente estructurado y sus esquemas perceptivos son producto de la asimilación de las clasificaciones propuestas desde el orden masculino:

Yo no me imagino un mundo gobernado por mujeres. Porque lo que tenemos nosotras en la cabeza es vestidos, y cortinas y manteles, y botas de Dior, y carteras de Gucci, y pañuelos de Hermès y relojes de Cartier, y bolsos de Vuitton, y tapados de leopardo y

de ocelote y de potrillo y de visón y de chinchilla y de martas, y pulseras de platino y collares de esmeraldas y aros de cualquier cosa que sea carísima, y perfumes franceses, y alfombras persas y jarrones chinos y por favor me muero si me falta un biombo lacado también chino, y muebles antiguos coloniales si es una casa de campo. ¿Qué más tenemos en la cabeza las mujeres? (...) ¿y cómo sería un mundo hecho a imagen y semejanza de la mujer? Bien decorado estaría, por lo menos. Pero está mal que me eche tierra encima, como mujer. No solamente de esas tonterías estamos llenas, también de una real sensibilidad. Un mundo hecho por mujeres tendría que ser como un dúo de Fiordiligi y Dorabella en *Cosí tan tutte*, un mundo donde todo es gracia, soltura, liviandad (MP 1979: 187-88).

En definitiva, el pensamiento de la protagonista, pese a gozar de una íntegra concepción de la belleza, la justicia y la utilidad, atenúa sus proposiciones, renuncia a su autoconciencia, asume la propia incapacidad de convertirse en sujeto histórico colectivo. Se escuda, a la manera tipificada para la feminidad en los diferentes discursos *mass-mediáticos*, en modelos de inseguridad, centrándose en lo trivial y en lo frívolo, en lugar de reivindicarse como fuente de poder, de energía y de vida. Recurso habitual en la narrativa de Puig, esta (in)voluntaria subordinación no se produce en el texto como plasmación directa de una realidad que quiere ser mostrada sino de una manera irónica. Se trata de una reproducción de los módulos de la literatura popular, que, como ya comentamos, tiende a la ocultación de los procesos de dominación social, a la fetichización de ciertas estructuras y a la integración de los dominados en las prácticas de dominación.

En sus sueños, Ana se mete en la piel de un segundo personaje, la Actriz. El personaje de la Actriz aparece fríamente modelizado como un mero objeto. Objeto de devoción por parte de sus admiradores y objeto de manipulación por parte de los productores de Hollywood, quienes no dudan en abusar de su cuerpo y de sus sentimientos bien para lucir su virilidad —para incrementar su capital simbólico, siguiendo la terminología de Bourdieu (señor con diva del cine agarrada del brazo)—, o bien simplemente para obtener ganancias económicas mediante engaños en los contratos. Esta Actriz, que abandona a su marido para perseguir el sueño de convertirse en una estrella de cine, pasa de la cárcel de su matrimonio a la cárcel del sistema de valores y poder imperante en el Hollywood de los años treinta. Se nos presenta como un

ser desarmado, indefenso en una inútil ternura, encarcelado en la falsa jaula de oro del *show business*:

Dio una ojeada a la entrevista falsa, preparada por el departamento de publicidad de la empresa. El texto parecía una burla, se hablaba de su espíritu independiente, del deleite que le proporcionaba trabajar y proveer a sus necesidades sin rendir cuentas a nadie, y por último de su felicidad en California (...). Se preguntó a sí misma entonces si esos lectores no habrían preferido saber la verdad, que había sido manipulada toda su vida por fuerzas malignas superiores a las propias, que había sido siempre colocada en vitrinas de lujo para el deleite de los paseantes, que había sido vestida y desvestida por manos frías que la respetaban tanto como a un maniquí (MP 1979: 89).

Aparece como una mujer que ha pagado cara la osadía de intentar desprenderse del rol que el orden dominante le había asignado como esposa sufridora y madre, que ha querido transgredir su condición femenina buscando gloria y honor en la esfera pública. Una mujer presa de su propio cuerpo, transformada en icono para el placer masculino y asesinada justo en el momento en que parece haber encontrado un amor sincero.

El tercer personaje femenino, W218, al que corresponde una tercera modelización, es, como sabemos, una funcionaria sexual del futuro. La restricción de su libertad alcanza ya las cotas de la oficialidad, el personaje se convierte en la síntesis de un cuerpo puesto al servicio del deseo sexual masculino, cuya dominación ha pasado del orden simbólico al orden institucional, del que su sexualidad es un instrumento:

¿No le parece a usted, W218, que es injusto tener en cuenta las necesidades sexuales sólo del sector masculino descalificado? (...) Mi opinión personal... es que las mujeres pueden prescindir de esas actividades porque tienen más recursos espirituales, sobre todo a edad avanzada. Además, muriendo tantos hombres en las guerras ¿qué otro remedio les queda a las pobres? (MP 1976: 151).

En un momento dado de la trama, W218, que consigue desarrollar poderes telepáticos, logra comunicarse mentalmente con la Actriz, que a su vez, como ya analicé, es una representación onírica, un álter ego de Ana, la protagonista inicial. Quedan así hilados,

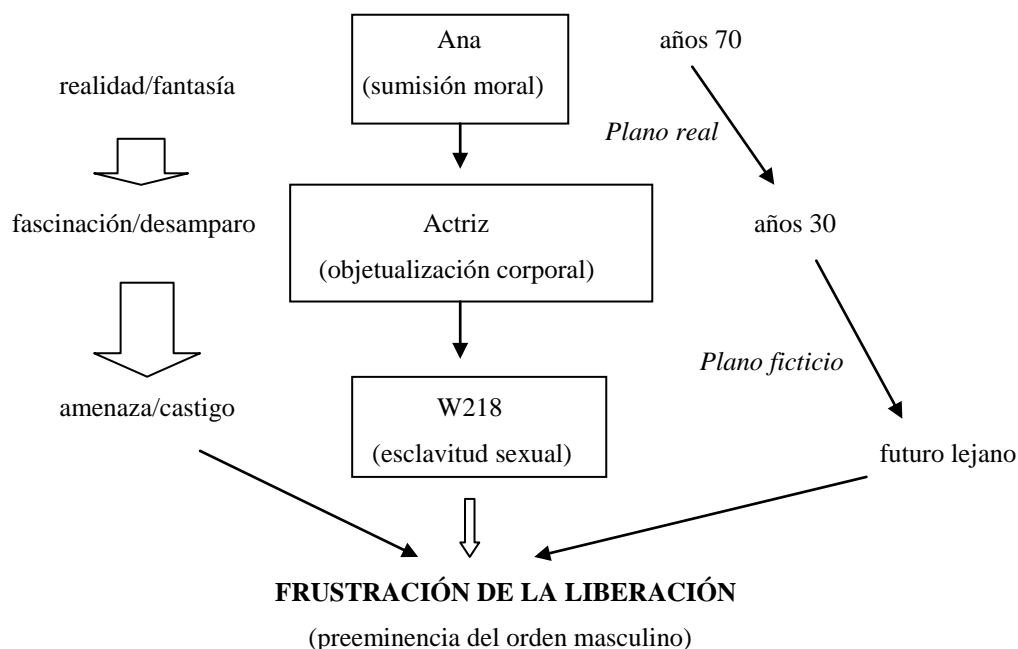
en el espacio de la trama, los tres personajes femeninos, pero el cable que une la novela discursivamente no es ese, sino la instancia social e ideológica por la cual la mujer sufre un constante prejuicio en el orden de las cosas, condenada a ser portadora de las propiedades negativas que la estructura de dominación masculina achaca a su naturaleza.

Los tres personajes femeninos aparecen encarcelados. Ana en un hospital y en su propia enfermedad, la Actriz en sus sueños frustrados y en el asfixiante submundo de los despachos de Hollywood. Mientras que Ana busca la liberación en sus fantasías, las fantasías de la Actriz suponen su condena y su muerte. Por su parte, en un mundo futuro y supuestamente diferente —supuestamente sujeto a otros imperativos socioideológicos—, W218, presa de un trabajo denigrante, ha abierto una puerta de comunicación liberadora con estas dos mujeres gracias a sus poderes psíquicos. Pero esta nueva e imprevista facultad también entra en conflicto con la masculinidad, ante la posibilidad de que se convierta en una herramienta de superación de la servidumbre:

Una mujer que leerá el pensamiento de todo hombre que la codicie sexualmente, y le permita mirarlo en los ojos. Un peligro para este planeta de hombres, mi planeta. Por eso hay que eliminarla, o por lo menos tenerla bajo control, un control de hombres, Incluso es posible que nosotros la podamos utilizar para nuestros planes de expansión territorial y económica. Será posible engañarla, a pesar de sus percepciones desmedidas. (MP 1979: 193).

Los códigos de dominación masculina que impedían a Ana pensarse como sujeto histórico y que subyugaban los deseos de realización de la Actriz en los años treinta continúan en este futuro frustrando las tentativas liberadoras de la mujer. W218 es por ello condenada, como ya vimos, a ejercer como terapeuta sexual para tullidos en el Valle de Orbis, una remota región cuasi deshabitada y helada, en analogía a los destierros siberianos. Las modelizaciones femeninas representadas, cada vez más codificadas, en presumible proceso de acopio de fuerzas para una final transgresión catártica, para una superación de la común condición de víctima presentada, culminan con una terrible escena: W218 en un hospital en los confines del mundo satisfaciendo los deseos sexuales de un enfermo, con los ojos vendados para que no pueda leer sus pensamientos.

Tenemos, pues, en *Pubis angelical* a tres víctimas femeninas organizadas en códigos distintos, pero reducidas las tres a una sumisa corporeidad, muy levemente comunicadas en el nivel narratológico y sujeto su funcionamiento intratextual al reconocimiento de unos trazados socioideológicos concretos y exteriores al texto. Responde este funcionamiento, para la adquisición de sentido del texto, de las divisiones constitutivas del orden social que imponen principios opuestos de identidad masculina y femenina basados en la sexualidad biológica, de «la somatización de las relaciones sociales de dominación» (BOURDIEU 2000: 38). Todo ello realizado textualmente a través de un esquema discursivo que, grosso modo, podría representarse así:



y que podría acompañarse del corolario «Sirvienta de un hombre o de todos los hombres, da lo mismo» (MP 1979: 39).

4.3. Ductibilidad y transmutabilidad de las condiciones identitarias de género en *El beso de la mujer araña*.

Las construcciones de género que aparecen en *El beso de la mujer araña* dan fe de una socialidad que, al igual que en todos los ámbitos del arte y de la cultura, se introduce consciente o inconscientemente en el texto. Esta novela nos proporciona una valiosa información sobre el estado de la cuestión de los *gender studies* en el momento de su publicación. No podemos extraer de una novela datos objetivos ni generalizadores, pero sí encontrar numerosas huellas sociales inscritas en su textualidad, huellas que indudablemente son trasunto de unos valores sociales concretos, surgidos en el seno de una sociedad concreta, en un tiempo y en un espacio concretos. A pesar de su precisa contextualización, *El beso de la mujer araña*, casi cuarenta años después, goza de una indiscutible contemporaneidad. La relación entre sus dos protagonistas, Molina y Valentín, relación a la que ya nos hemos referido a la luz de otra serie de cuestiones, sirve bien a la consideración del concepto de género que actualmente ocupa el centro de agitados debates. La desarticulación de la tradicional oposición varón / hembra, el rechazo a la cultura patriarcal, la identidad sexual susceptible de adaptarse a una gama mucho más amplia que la de los dos sexos enfrentados, son cuestiones palpablemente presentes en esta novela.

Vayamos al marco sociocultural en el que surge. En un momento en el que la homosexualidad se enfrentaba a un general repudio social, penalizada incluso como delito tipificado en el código penal argentino, la publicación de *El beso de la mujer araña* parece anclar las raíces de su producción en una visión del mundo específica, la originada por el preciso conjunto de hechos sociales coercitivos de la época. En aquella Argentina, sumida en pleno Proceso de Reorganización Nacional tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, se sufrieron entonces constantes violaciones de los derechos humanos, crímenes de lesa humanidad y desapariciones masivas. Ante tan convulsa situación política, caracterizada por una violencia institucionalizada, la homosexualidad no gozaba de ninguna garantía de derecho. La violencia ejercida sobre los homosexuales no era una violencia simbólica, sino una violencia real. Mientras tanto, el postestructuralismo teorizaba la crisis del sujeto, intentando desbancar al sujeto masculino como centro de la cultura universal e incluso desentendiéndose de la contraposición masculino / femenino a la búsqueda de un nuevo territorio neutral.

Aparecen por entonces algunas de las obras más importantes de Julia Kristeva, Luce Irigaray o Hélène Cixous, y el cuerpo se convierte en el ámbito de trabajo de la diferencia, entendiéndose la identidad, superada la determinación del sexo biológico, como el resultado de una conjunción de valores históricos y sociales. La rigurosa dicotomía hombre / mujer comienza a perder su sentido frente a la pulverización del sujeto en eventuales variables. Por otra parte, en Gran Bretaña, asistimos al momento álgido del *glam rock*, estilo visual y musical que se extendió como la pólvora entre los jóvenes europeos y estadounidenses, y cuya estética promovía el uso masculino de indumentaria, complementos y maquillaje femeninos, además de una provocadora actitud de ambigüedad sexual.

Todo este estado de cosas, estas prácticas discursivas conflictivas, son transcritas en *El beso de la mujer araña* mediante concreciones ideológicas y ajustes de representaciones. En la ya conocida celda de prisión —que funciona como una suerte de microcosmos espaciotemporal—, dos individualidades, al principio diametralmente opuestas y al final una sola, tanto anímica como corpóreamente, despojadas de todo contacto con la normalidad social, de toda noticia exterior, de todo sentimiento impuesto desde fuera de la interioridad más sincera, irán desnudándose paulatinamente hasta descubrirse uno como reflejo del otro, aún más: hasta encontrarse uno en el interior del otro. Pongámonos en situación: dos presos aislados en una celda, ambos encarcelados por delitos de raíz utópica, uno de tipo político y el otro de tipo sexual. La necesidad, después el interés, y más tarde el progresivo establecimiento de unos mutuos canales de confianza, irán lentamente fraguando una amistad totalmente libre de los corsés de los convencionalismos de género. Una amistad que acabará convirtiéndose en sexo y, finalmente, en verdadero amor. Las cuatro paredes de la celda pueden ser entendidas como un espacio simbólico, un lugar alejado de las premisas y de los condicionamientos sociales que imperan, en ocasiones imperceptible pero siempre inexorablemente, en la vida cotidiana de cualquier individuo:

—No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.

—Sí, te escucho.

—En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mí... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio (MP 1976: 206).

Entre esas cuatro paredes asistimos, mediante una progresiva reversibilidad identitaria, a un profundo cuestionamiento del orden simbólico vigente y a una activa propuesta para su subversión. En un principio Molina se advierte y se muestra a sí mismo como una mujer. La construcción que como mujer ha levantado de su personalidad es la construcción propia de la tradición patriarcal machista que hemos venido comentando, basada en la identificación con el polo negativo de toda dicotomía binaria. Esta personalidad, forjada a partir del bombardeo *mass-mediático*, desde el lado social, y a partir del más fiel de los autoconvencimientos, desde el lado individual, se nos revela ya desde las primeras páginas de la novela:

—Sí, claro, y ahora tengo que aguantar que me digas lo que me dicen todos.

—A ver... ¿qué te voy a decir?

—Todos igual, me vienen con lo mismo, ¡siempre!

—¿Qué?

—Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.

—¿Te dicen eso?

—Sí, y eso les contesto... ¡regio!, de acuerdo, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer (MP 1976: 25).

Su afeminamiento se corresponde justamente con los patrones con los que tradicionalmente la sociedad patriarcal ha querido definir la homosexualidad: discapacidad, carencia, inevitabilidad. Efectivamente, Molina vive su homosexualidad como un hecho biológico, no como una opción personal, sino como una marca de

nacimiento. Valentín, respetando en todo momento su orientación sexual, cuestiona sin embargo en varias ocasiones su amaneramiento:

—Pero no seas así, sos demasiado sensible...

—Qué le vas a hacer, soy así, muy sentimental.

—Demasiado, eso es cosa...

—¿Por qué te callás?

—Nada.

—Decílo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín.

—No seas sonso.

—Decílo, que soy como una mujer ibas a decir.

—Sí.

—¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?

—No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.

—¿Para qué? ¿Para torturar?

—No, para acabar con los torturadores.

—Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores.

—¿Y vos qué harías sin hombres?

—Tenés razón. Son unos brutos pero gustan (MP 1976: 35).

Molina concibe la feminidad como portadora de virtud, sensibilidad, ternura, cariño, pero lo que él pretende es ser un tipo concreto de mujer. Quiere ser el tipo de mujer-madre del que ya hemos hablado, servicial para con los problemas y las necesidades de su marido y sus hijos, una buena y corriente ama de casa cuya mayor aspiración sea hacer feliz a los suyos. Entre las mayores preocupaciones que Molina revela a Valentín en sus conversaciones están sus desventuras amorosas y el no poder atender a su madre enferma. Esa identificación con la maternidad es lo que lleva a Molina, en sus momentos de enfermedad y dolor, a volcarse en su cuidado de una forma encomiable:

—Ahí está, despacito, con cuidado... perfecto. Ahora lo más grueso, limpiate con la camisa.

—Qué vergüenza...

—No decías vos que hay que ser hombre... ¿qué es eso de tener vergüenza?

—Envolvé bien... el calzoncillo, para que no eche olor.

—No te preocupes, que yo sé hacer las cosas. Ves, así, bien envuelto todo en la camisa, que es más fácil de lavar que la sábana. Tomá más papel.

—No, del tuyo no, no te va a quedar para vos.

—El tuyo se terminó, vamos, no hinchés...

—Gracias...

—Nada de gracias, vamos, terminá de limpiarte y relajate un poco, que estás temblando (MP 1976: 123-24).

Lo que Molina reproduce en esas escenas es su sentimiento de servidumbre hacia el hombre, hacia su hombre, que aún no le ha correspondido, pero al que él siente que debe mimar como cualquier buena mujer haría con su amado; reproduce cualidades que él considera inherentes a la mujer. Su forma de actuación social, reducida a la interacción de dos individuos encerrados, ajenos a lo que podríamos llamar la realidad, tiene asumida la supuesta naturalidad de los estereotipos tradicionales. Valentín, por su parte, choca con esa forma de pensar. Mientras que Molina simplemente asume los moldes en los que las estructuras sociales lo han encasillado, Valentín se rebela, entendiendo y tratando de hacer entender a su compañero que la homosexualidad ha de ser una opción libremente escogida, y que los papeles asignados tanto al género masculino como al femenino por el orden social preestablecido no han de ser interiorizados sin cuestionarlos:

— (...) vos, físicamente, sos tan hombre como yo...

—Uhm...

—Sí, no tenés ningún tipo de inferioridad. ¿Por qué, entonces, no se te ocurre ser... actuar como un hombre? No te digo con mujeres, si no te atraen. Pero con otro hombre.

—No, no me va...

—¿Por qué?

—Porque no.

—Eso es lo que no entiendo bien... Todos los homosexuales, no son así.

—Sí, hay de todo, pero yo no, yo... no gozo más que así.

—Mirá, yo no te entiendo nada de esto, pero quiero explicarte algo, aunque sea a los tropezones, no sé...

—Te escucho.

—Quiero decir que si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos (...)
Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter.

—Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.

—No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación.

—Entonces no tiene gracia.

—¿Qué?

—Bueno, esto es muy íntimo, pero ya que querés saber... La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo.

—No, eso está mal. Quién te habrá puesto esa idea en la cabeza, está muy mal eso.

—Pero yo lo siento así.

—Vos no lo sentís así, te hicieron el cuento del tío los que te llenaron la cabeza con esas macanas. Para ser mujer no hay que ser... qué sé yo... mártir. Mirá... si no fuera porque debe doler mucho te pediría que me lo hicieras vos a mí, para demostrarte que eso, ser macho, no da derecho a nada (MP 1976: 246-47).

Molina, que obligatoriamente ha sido educado como heterosexual, ha interiorizado hasta tal punto la visión dominante masculina que ha acabado por aplicarla sobre él mismo, desconocedor de que sus pulsiones y sus deseos, inevitablemente socializados, reproducen categorías de pensamiento gestadas en la relación de dominación que le ha sido impuesta mediante la imputación de su supuesta naturaleza. Por otro lado, la

concepción igualitarista hombre / mujer de Valentín choca también frontalmente con el concepto de la masculinidad asumido por Molina:

—Al verlo por segunda vez me pareció más lindo todavía, con una casaca blanca de cuello Mao que le quedaba divina. Era un galán de película (...) eran movimientos tan seguros y tan elegantes, y tan suaves, y tan de hombre al mismo tiempo.

—¿Qué es ser hombre, para vos?

—Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso. Ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada.

—Es una idealización, un tipo así no existe.

—Sí existe, él es así.

—Bueno, dará esa impresión, pero por dentro, en esta sociedad, sin el poder nadie puede ir avanzando seguro, como vos decís.

—No seas celoso, no se le puede hablar a un hombre de otro hombre que ya se pone imposible, en eso ustedes son igual que las mujeres (...) A ver... contestame, ¿qué es la hombría para vos?

—Uhm... no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal (MP 1976: 69-70).

De estas conversaciones extraemos dos ideas. La primera de ellas es que para Molina la virilidad es entendida como una capacidad social y una actitud para el combate, en contraposición a la feminidad, basada en principios de debilidad y vulnerabilidad. La segunda es que Molina no quiere cuestionar la sumisión de la mujer respecto del hombre, puesto que tal cuestionamiento quebraría el concepto de hombre que él admira, se rompería la dualidad que ha marcado su vida. Al referirse a este antiguo amante suyo, Molina habla de un «hombre normal»: «Sí, él es un hombre normal. Fui yo quien empezó todo, él no tuvo la culpa de nada. Yo me le metí en la vida, pero lo que quería

era ayudarlo» (MP 1976: 65), con lo cual se hace evidente su complejo de culpa, de inferioridad. Se considera a sí mismo portador de una anomalía. Molina se considera mujer, la Carmen de Bizet es su nombre de guerra, y sus compañeros de juergas, sus «amigas locas», son, como él, mujeres que persiguen hombres, y que de ninguna forma podrían enamorarse entre ellas:

—Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero preciosas, y muy vivas.

—¿Dos chicas?

—No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto. Y una de estas dos estaba de lo más pesada con el mozo, que era él. Yo al principio vi que era un muchacho de muy buena presencia, pero nada más. Pero cuando la loquita se le insolentó, este hombre sin perder la calma le contestó lo que debía (...) Y yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras (...) Claro, él se dio cuenta enseguida de mí, porque a mí se me nota.

—¿Se te nota qué?

—Que mi verdadero nombre es Carmen, la de Bizet.

—Y por eso te empezó a hablar más.

—¡Ay!, vos sí que no entendés nada. Porque se daba cuenta que yo era loca es que no me quería dar calce. Porque él es un hombre normalísimo (MP 1976: 72).

(...)

—Sí, pero mirá, mis amigos han sido siempre... putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿cómo decirte?, no nos tenemos demasiada confianza, porque nos sabemos muy... miedosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre... lo que quiere es una mujer.

—¿Y todos los homosexuales son así?

—No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres (MP 1976: 207).

De estas palabras de Molina se deduce la enorme complejidad del asunto que estamos tratando. Tanto la identidad sexual como el mismo sexo son categorías culturales que

por lo tanto se hallan regladas, y Valentín, hombre político, revolucionario, ideológicamente transgresor, es plenamente consciente de ello. Al principio de la novela la homosexualidad de Molina no encuentra un discurso propio, bascula entre el discurso cinematográfico (que trata de reelaborar) y el discurso patriarcal de dominación masculina (que trata de perpetuar). Valentín, por su parte, siente compasión por las fantasías *glam* de Molina, y exasperación por su total falta de compromiso político. Mientras que Valentín, ante tales reacciones propias, advierte que sus prejuicios de clase continúan vivos, Molina, por la suya, comienza a descubrirse a sí mismo como una posible compañera para Valentín, no como la sirvienta cuya sumisión objetiva y subjetiva le impone la atención y el cuidado del hombre. Entre ambos se produce una proyección identificativa recíproca por la cual sus identidades van sufriendo una serie de enriquecedoras permutaciones, oscilando entre el miedo a ser desnudados y el deseo de que su desnudez sea reconocida. Del mismo modo en que los movimientos de gais, lesbianas y *queer* —en la actualidad englobados bajo las siglas *LGBTQ*—, han fluctuado según las circunstancias sociohistóricas entre el ocultamiento y el desenmascaramiento, entre la invalidación o la aclamación de la diferencia, Molina y Valentín, en un juego de reflexiones y refracciones intersubjetivas, alcanzan en el desenlace de la novela un estado de transmutación de sus subjetividades. Lo que sucede casi al final de *El beso* no es sino la evidenciación de la absurda división tradicional de los papeles, de la oposición social varón / hembra y de todo el entramado cultural ligado a la identidad sexual. Valentín Arregui trasciende su propia identidad sexual, acercándose a lo que en los estudios de género se ha denominado *pansexualidad*, que no es ni andrógina (macho / hembra) ni bisexual (hetero / homo), sino que escapa de cualquier categoría dualista que sirva de instrumento para moldear la identidad misma. Las dos personalidades, las dos identidades sexuales, comienzan, a través del respeto, de la sinceridad y de la corporeidad, a reconocerse en una sola:

—Valentín... ¿puedo yo tocarle a vos?

—Sí...

—Quiero tocarle... ese lunar... un poquito gordito, que tenés arriba de esa ceja.

—...

—¿Y así puedo tocarle?

—...

—¿Y así?

—...

—¿No te da asco que te acaricie?

—No...

—Sos muy bueno...

—...

—De veras sos muy bueno conmigo...

—No, sos vos el bueno.

—Valentín, si querés, podés hacerme lo que quieras... porque yo sí quiero.

—...

—Si no te doy asco.

—No digas esas cosas. Callado es mejor.

—Me corro un poco contra la pared.

—...

—No se ve nada, nada, en esta oscuridad.

—...

La oscuridad que inunda la celda acentúa su condición simbólica de vacío, de lugar puro en el que obstáculo alguno pueda sujetar los verdaderos impulsos humanos, honestos con la naturaleza propia y ciegos, como toda verdad. Sus cuerpos desaparecen, sus identidades se trastocan hasta invisibilizar la misma noción de sujeto:

—Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar.

—¿Qué lunar? ...Yo tengo un lunar, no vos.

—Sí, ya sé, pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar... que no tengo.

—...

—...A vos te queda tan lindo, lástima que no te lo pueda ver...

—...¿Estás gozando, Valentín?

—...Callado, quedate callado un poquito.

—...

—...

—¿Y sabés qué otra cosa sentí, Valentín? Pero por un minuto, no más.

—¿Qué? Hablá, pero quedate así, quietito...

—Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ...ni acá, ni afuera...

—...

—O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos (MP 1976: 220-21).

En estas líneas acaba de tener lugar el momento culminante de la novela. La amistad, la comprensión, el cariño, han tomado una dirección que ninguno de los dos esperaba al principio, ha terminado por convertirse en actividad sexual. Valentín ha transgredido la norma sexual en la que ha sido socializado, pero, ¿podemos hablar de un acto simbólico de homosexualidad? Valentín no se ha sentido atraído por el hombre-Molina, puesto que es un varón heterosexual. Pero tampoco ha caído, como podríamos pensar, en las redes de la mujer araña (Molina-mujer), puesto que Valentín siempre ha considerado a Molina un hombre como él. A la mañana siguiente es Molina quien se siente más confuso, dudando entre su condición de mujer, vivida desde niño, espejo de la madre, subyugada por la condición masculina, y su recién descubierta, gracias a Valentín, condición de homosexual-hombre. Valentín no ve amenazada su virilidad, el acto sexual ha sido para él un acto de ternura, de amistad:

—Si te sentís bien, no pienses en nada, Molina. Cualquier cosa que pienses te va a aguar la fiesta.

—¿Y vos?

—Yo tampoco quiero pensar en nada, y voy a estudiar. Con eso me salvo.

—¿Te salvas de qué?... ¿de arrepentirte de lo que pasó?

—No, yo no me arrepiento de nada. Cada vez me convengo de que el sexo es la inocencia misma (MP 1976: 224).

Puig, a través de esta estudiadísima escena, además de alcanzar el clímax de la novela, hace patentes sus ideas acerca de la identidad sexual, al considerarla no una categoría estática sino una condición dinámica, en continua transformación. Puig, como se ha postulado desde diversas posiciones en el seno de los estudios de género, reconoce e inserta en su texto —superando el deconstruccionismo del pensamiento de la diferencia y adelantándose a los *queer studies* surgidos en los años noventa—, nuevas concepciones al respecto. En *El beso* quedan establecidas nuevas vías de percepción y rebasados los principios de separación construidos socialmente a lo largo de la historia. La identidad sexual se constituye por diversas variantes y está siempre sujeta a cambios. El sujeto traspasa los límites de la corporeidad demandando un concepto de identidad sexual que ya no es reconducible a las clasificaciones preconcebidas. El sujeto, transmutable, dúctil, es difícilmente encasillable en divisiones normativas como la reducida gama de identificaciones sexuales reconocidas por la ONU —varón heterosexual, hembra heterosexual, homosexual varón, homosexual hembra, bisexual—.

CONCLUSIONES: PARA UNA NUEVA LECTURA DE LA OBRA DE PUIG

Comencé este trabajo realizando una breve panorámica histórica y trazando un breve panorama del estado de la discusión actual en lo que a los estudios referentes a los *mass media* se refiere. La aparición de las masas, consustancial a la explosión de la revolución industrial y al conjunto de transformaciones sociales que consigo trajo, respondió por un lado al desmontaje de las viejas estructuras de trabajo, así como a la rearticulación de sus nuevas fuerzas en nuevos y mucho mayores centros urbanos, y por otro lado, extraeconómicamente, a un nuevo ideal de libertad individual unido a los progresos de la técnica y al surgimiento del urbanismo moderno. La noción de *mass media*, sin que a día de hoy exista un total consenso en cuanto a qué medios deben englobarse bajo esta etiqueta y cuáles no, puede sin embargo ser operativamente aplicada a los medios de comunicación creados y utilizados en las sociedades modernas industrializadas, pudiéndose fijar su principal característica en el ingente radio de acción sobre el que actúan. Desde su surgimiento, estos *mass media* han sido acusados de rebajar el gusto cultural del público, de incrementar los índices de violencia social, de guiar a las masas hacia la superficialidad política e ideológica o de contribuir a la anulación de la creatividad. Asimismo sus defensores los han respaldado por señalar la corrupción moral, proveer de inocuo entretenimiento a la fuerza obrera, conseguir llevar la información hasta lugares lejanos a su origen o en definitiva colaborar en el incremento cultural de millones de personas. Expliqué cómo de estas circunstancias derivó el inevitable surgimiento de otra noción controvertida: la de la cultura de masas, referida al contenido cultural difundido por esas comunicaciones de masas, y que en el plano del desarrollo histórico correspondería a una industrialización ya no física o mecánica, sino mental e ideológica, la cual acabaría por conformar un complejo sistema de proyecciones, símbolos, mitos e imágenes específicas. La cultura de masas, insoslayable manifestación de nuestro tiempo, y cuya principal condición interna es sin duda la económica, ha sido y sigue siendo objeto de agitados debates, tanto desde posturas que han tratado de invalidar su legitimidad estética como de posiciones claramente favorables que han encontrado en su especificidad una expresión más de la historia de la cultura y del arte, representativa por tanto del contexto socioideológico en que vivimos actualmente.

La narrativa de Manuel Puig, evidenciando el alcance, las particularidades y las paradojas que en su sistema asume este relativamente nuevo universo de los *mass media*, condensa en su seno una multiplicación del espacio discursivo sobre el que se desarrollan estas nuevas manifestaciones. Se confrontan en la textualización de su novelística los conflictos sociales provocados por ese nuevo sistema de proyecciones, símbolos, mitos e imágenes específicas. Desde el ámbito de la sociocrítica, interesada más por lo que el texto significa que por lo que reproduce, es decir, preocupada antes por las modalidades de su incorporación del hecho social e histórico, y no desde la esfera de los contenidos sino desde la de las formas, he tratado de estudiar la obra de Puig como aparato translingüístico en el que son incorporadas la diversidad y las contradicciones del proceso dinámico y dialéctico de la historia. Lo que me ha interesado aquí, por tanto, ha sido reconocer y circunscribir las señas de incorporación social a su narrativa, tanto en su origen como en sus efectos. He llevado a cabo una labor reorganizativa de las mediaciones que mediante el desplazamiento y la resemantización de las representaciones individuales y colectivas hacen posible la producción literaria puigiana. Para desvelar el funcionamiento textual de la obra literaria, la estructura profunda de la narrativa de Puig, he tratado de indagar en el origen socioideológico de sus formas, en las estructuras organizadas por el sistema de valores morales y sociales en el que surge esta producción, analizando el modo en que los discursos sociales constituyentes, utilizados de una u otra manera, brotan inevitablemente en la superficie del texto y son los responsables de la configuración del mismo.

Al hilo de diferentes manifestaciones *mass-mediáticas* en su narrativa llegamos a la exploración del conflicto social que preexiste al texto, siendo posible depurar, desde las huellas impresas en los personajes y a través del cuestionamiento textual de la mitificación de las estrellas de Hollywood, una visión desmitificadora acerca del mito de la familia, el mito de la infancia o el mito de la clase media en Argentina.

El volteo de su obra sobre sí misma, el distanciamiento frente a su objeto y la práctica desaparición del mismo, en una continua oscilación entre la separación y la asunción, operan siempre a la busca de las grietas que resquebrajan la integridad de las convenciones socioliterarias y la urdimbre de sus significaciones. Esta manera de actuar, más o menos acentuada en algunas de sus novelas, apunta constantemente el foco de atención a la inversión, a las ensambladuras con las que el andamio textual

encaja cada uno de sus paneles para conformar su tablado. Los blancos, los vacíos, los bosquejos, el armazón y los trucos narrativos son expuestos sin revestimiento, sin barnices, como piezas preexistentes y exteriores al texto. Y estos procedimientos presuntamente extraliterarios o paraliterarios son utilizados de manera tan manifiesta y constante que, con frecuencia, cuando los contenidos que albergan lindan con la banalidad o la puerilidad que en muchas ocasiones ha caracterizado a los productos de la cultura de masas, el artificio acaba por consumirse, y sólo es capaz de diagnosticarse a sí mismo como un artilugio improductivo cuya única función podría ser la ostentación de su calidad artefactual.

Puig, valiéndose del concepto de identidad como articulador discursivo presente en la mayor parte de su obra, desarrolla esta noción mediante los opuestos búsqueda / pérdida, aproximándose a ella gracias a diversos articuladores semióticos (mito, géneros literarios populares, cine, prácticas ideológicas). Se erige de esta forma su novelística en un excepcional ejemplo de aparato translingüístico, de mosaico interdiscursivo, transcrito textualmente por vacíos formulados de forma contradictoria. Y este *collage*, esta yuxtaposición de retales y astillas procedentes de diversas manifestaciones culturales, especialmente de la cultura de masas, nos remonta, en primer lugar, a una etapa concreta de la historia de la literatura hispanoamericana, singularizada por la experimentación en las formas y por un semblante general pronunciadamente dialógico y multidiscursivo. Su deliberado afán por hacer desaparecer la voz autoral y otorgar a sus personajes completa autonomía responde a la intención de dotar de entidad y voz a una colectividad que, inevitablemente inmersa en su tiempo, origina desde sus circunstancias materiales una serie de esquemas ideológicos que determina las condiciones por las cuales esa colectividad se relaciona consigo misma y con su contexto histórico. Pero su apropiación del lenguaje prefabricado de los *mass media*, tradicionalmente estudiada como una drástica división entre el mundo real y el mundo de la fantasía que estos medios han imbuido a la colectividad, no responde como se ha querido ver a la denuncia de la presuntamente nociva influencia de estos medios, sino más bien, como he tratado de explicar a lo largo de esta investigación, a la intención de un trabajo de interacción entre dos visiones del concepto de cultura diametralmente opuestas para muchos.

Porque la idea de que la cultura de masas transmitida por los *mass media* ejerce per se una función alienante conducente al control de la conciencia del individuo —pese

a que la masificación cultural suponga un hecho histórico, con todos los efectos que he venido señalando— no es ni de lejos el sustrato ideológico que define la obra de Puig. Pues lo que el autor argentino lleva a cabo en su obra, repito, no es una simple denuncia, ni una parodia, sino la demostración de que la influencia de los medios no remite tan sólo a la fuerza de su persistencia o su radio de acción, sino también a las expectativas de sus receptores, dado que los participantes comunicativos (pensemos en sus personajes) pueden asignar a los comunicados *mass-mediáticos* diferentes niveles de estructuración, dependiendo de las distintas relaciones internas y externas que dichos receptores establezcan con esos medios.

Y de esta manera espero, desde la convicción sociocrítica de que todo modelo léxico y semántico remite a una estructura social concreta, y de que tanto los estímulos individuales como los colectivos corresponden a unas circunstancias históricas determinadas, haber arrojado una nueva luz al estudio de la obra de Manuel Puig. Una obra que si se desliza hacia los discursos y los lenguajes secundarios o destituidos no lo hace por remedo, caricatura o delación, como de tantos estudios sobre ella se desprende, sino por un afán de revocación de las barreras míticas, simbólicas, genéricas, políticas y culturales que impiden al individuo disfrutar libremente de sus múltiples posibles identidades, de sus intuiciones y, por qué no, de sus automatismos, si acaso eso también ha de proporcionarle felicidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2008): *Crítica de la cultura y sociedad*, Madrid, Akal.
- ALONSO VALERO, Encarna (2012): “Corín Tellado y la novela rosa”, *Ogigia*, Revista electrónica de estudios hispánicos, nº 12, pp. 33-44.
- AMORÓS, Andrés (1968): *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.
- ÁVILA, Remedios (1999): “Identidad e individualidad”, en *Identidad y tragedia*, Barcelona, Crítica.
- AYALA, Francisco (1989): *Introducción a las ciencias sociales*, Barcelona, Círculo Universitario, Círculo de Lectores.
- (1996): *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.
- (2009): *Ensayos políticos y sociológicos (Obras Completas V)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- BAJTIN, MIJAIL (1986): *Problemas literarios y estéticos*, México, FCE.
- (1989): *El problema de los géneros discursivos*, México, Siglo XXI.
- BARBOZA, Martha (2009): “Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta / setenta”, *Espéculo*, Revista Digital de Estudios Literarios, nº 41, año XIV, Universidad Complutense de Madrid.
- BARTHES, Roland (2012): *Mitologías*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- BORINSKY, Alicia (1975): “Castración y lujos”, *Revista Iberoamericana*, 90, pp. 29-45.
- BURCH, Noël (1999): *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (pr.), (2001): *Boquitas pintadas*, Bobliotex, Biblioteca El Mundo.
- CALVINO, Italo (1994): “Visibilidad”, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.

- CARCAUD-MACAIRE, Monique (2001): “Sociocrítica y fenómenos de transtextualidad”, *Letras* 33, Vol. 1, Nº 33, Institut International de Sociocritique, Montpellier, (trad.) María Amoretti, pp. 101-114.
- CARMONA, Ramón (2002): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CAZENEUVE, Jean (1978): *La sociedad de la ubicuidad. Comunicación y difusión*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CODDOU, Marcelo (1978): “Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, Vol. I, nº7, artículo 3.
- COLAIZZI, Giulia (ed.) (1995): *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, Colección Eutopías/Maior.
- COMBALÍA, Victoria (2005): *La poética de lo neutro*, Barcelona, Random House Mondadori.
- CHANDLER, Raymond (1981): “Apuntes sobre la novela policiaca”, en *Peces de colores*, Barcelona, Bruguera, pp. 5-19.
- CHICHARRO, Antonio (2005): “La sociocrítica y la literatura como lugares de cruce”, *Letra Clara*, 16/17, Granada, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, pp. 20-21.
- (2006): *El pensamiento vivo de Francisco Ayala (Una introducción a su sociología del arte y crítica literaria)*, Granada, Dauro.
- (2011): *Entre lo dado y lo creado*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- CLERC, J.M. (1994): “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión”, en *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI, pp. 236-273.
- CORBATTA, Jorgelina (1984): “Encuentros con Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, nº 123-24, Abril-Septiembre, pp. 591-620.
- CROS, Edmond (2003): *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín, EAFIT.
- (2009): *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros.

- DEFLEUR, M.L. y BALL-ROKEACH, S. (1982): *Teorías de las comunicaciones de masas*, Barcelona, Paidós.
- DE SANTIAGO MULAS, Vicente (1997): *La novela criminal española entre 1939 y 1975*, Madrid, Asociación de librereros de viejo.
- ECO, Umberto (2004): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Random House Mondadori.
- ECHAVARREN, Roberto (1978): “*El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto*”, *Revista Iberoamericana*, 102-103, pp. 65-75.
- EHMER, H.K. (ed.) (1977): *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ELIADE, Mircea (1999): *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- ENGEL LANG, Kurt y Gladys (1979): “*Los mass media y las elecciones*”, en *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ELLUL, Jacques (1975): “*Modern myths*”, en *The new demons*, New York, The Seabury Press, pp. 88-122.
- EZQUERRO, M. “*Shahrazad ha muerto. Las modalidades narrativas*”, en *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Edición Crítica, Allca XX, 2002.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio (1984): *La prensa*, Madrid, EDE.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.
- FISCHER, Ernst (2001): *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, pp. 199-201.
- FUENTES, Carlos (2001): “*La novela y el mito*”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullà (ed.), Barcelona, Crítica, 2001, pp. 125-130.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gerard (1977): “*Géneros, ‘tipos’, modos*” en GARRIDO GALLARDO (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco.
- (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

- GIMFERRER, Pere (1976): “Aproximaciones a Manuel Puig”, Plural, México, junio de 1976, p.21.
- GIORDANO, Alberto (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- GNISCI, Armando (2002): *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GOLDMAN, Annie (1972): “Sociedad de consumo e imaginario”, en *Cine y sociedad moderna*, Madrid, Fundamentos, pp. 47-63.
- GÓMEZ MORIANA, Antonio (1980): “La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. IV, N° 2, pp. 133-154.
- (1981); “Triple dimensionalidad del cronotopos bajtiniano; diacronía, diatopía, diastratía”, *Acta Poética* 3, UNAM, pp. 207-229.
- (1987a): “Hacia una re-introducción de la dimensión diacrónica en el análisis del texto”, *Dispositio* Vol. XII, Nos. 30/32, Department of Romance Languages, University of Michigan, pp. 213-226.
- (1987b): “Dimensiones sociocríticas y análisis del discurso”, *Eutopías*, Vol. III, 2-3, pág. 66-78.
- GONZÁLEZ SEARA, Luis (1968): *Opinión pública y comunicación de masas*, Barcelona, Ariel.
- GRANDES ROSALES, M^a Ángeles (1996): “La crítica materialista anglosajona”, en SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- GUBERN, Román (ed.) (1970): *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets.
- GUILLÉN, Claudio (1989): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GUZMÁN, Julia (2009): “Desviaciones del kitsch y del relato de ciencia ficción como proceso reconstructivo y resignificativo de la memoria, en *Pubis Angelical* de Manuel Puig”, *Revista Laboratorio*, ISSN 0718-7467, n° 1, 2009.
- HAUSER, Arnold (1982): *Fundamentos de la sociología del arte*, Barcelona, Labor.

- HELL, Víctor (1994): *La idea de cultura*, Barcelona, Círculo Universitario, Círculo de Lectores.
- HELLER, Ágnes (1991): “¿Muerte del sujeto?”, en *Historia y futuro*, Barcelona, Península.
- (2002): *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península.
- ISER, Wolfgang (2001): “Las relaciones entre el texto y el lector”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullà (ed.), Barcelona, Crítica, pp. 246-256.
- JILL LEVINE, Suzanne (2002): *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- JUNG C.G. (2004): *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela.
- KEATING, H.R.F. (2003): *Escribir novela negra*, Barcelona, Paidós.
- KERR, Lucille (1980): “*The Buenos Aires affair*: un caso de repetición criminal”, *Texto Crítico*, nº 16-17, enero-julio, pp. 201-32.
- KOLAKOWSKI, Leszek (2006): *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968): *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- (1998): *Mitológicas III: el origen de las maneras de mesa*, México D.F., Siglo XXI.
- (2002): *Mitológicas II: de la miel a las cenizas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- (2010): *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- LINARES ALÉS, Francisco (1996): “La crítica sociológica continental (II)”, en SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1998): *La retórica en la publicidad*, Madrid, Arco/Libros.
- LUCAS, A., GARCÍA, C. y RUIZ, J.A.A. (2003): *Sociología de la comunicación*, Madrid, Trotta.

- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (2000): “*Bildungsroman* y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres”, Cuadernos de Filología Italiana, nº extraordinario, pp. 529-546.
- MATTELART, Armand (1976): *La comunicación masiva en el proceso de comunicación*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- (2000): *La publicidad*, Barcelona, Paidós.
- METZ, Christian (1976): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, p.64.
- (1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MIGNOLO, Walter (1986): *Teoría del texto e interpretación de textos*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- MITRY, Jean (1978): *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2008): “La novela rosa como mascarada de la muerte de lo social”, *Asparkia Investigación Feminista* 19, Universitat Jaume I, pp.105-122.
- ORTEGA Y GASSET, José (1993): *La rebelión de las masas*, Barcelona, Altaya.
- PANESI, Jorge (1983): “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, *Revista Iberoamericana*, 125, pp. 903-917.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (ed.) (1989): *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada.
- PÉNINOU, G. (1976): *Semiótica de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PUIG, Manuel (1971): *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral.
- (1972): *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1973): *The Buenos Aires affaire*, Barcelona, Seix Barral.
- (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- (1979): *Pubis angelical*, Barcelona, Seix Barral.
- (1980): *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1982): *Sangre de amor correspondido*, Barcelona, Seix Barral.
- (1985): “Prólogo”, en *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral.

- (1988): *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral.
- RADWAY, Janice y BERNÁRDEZ, Beatriz (trad.) (1984) “Conclusiones”, en *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- RIES, Juan (2011): *El mito y su significado*, Barcelona, Azul.
- RODRÍGUEZ, J.C. y SALVADOR, A. (1994): *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ-JOULIA SAINT CYR, Carlos (1970): *La novela de intriga*, Madrid, Anaba.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1974): “La traición de Rita Hayworth: una tarea de desmitificación”, en *Narradores de esta América*, Buenos Aires, Alfa, p.365.
- ROFFÉ, Reina (1985): “Manuel Puig. Del kitsch a Lacan”, en *Espejo de escritores*, Ediciones del Norte, New Hampshire, pp. 131-45.
- SAFIR, Margery (1975): “Mitología: otro nivel de metalenguaje en *Boquitas pintadas*”, *Revista Iberoamericana*, 90, pp. 47-58.
- SARDUY, Severo (1971): “Notas a las notas a las notas”: a propósito de Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana*, 76-77, pp. 556-557.
- SARLO, Beatriz (2000): *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1990): “Retórica del blanco tipográfico”, en *Investigaciones semióticas III: Retórica y lenguajes*, Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, UNED, vol. II, pp. 383-388.
- (1996) (dir.): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- (2008): *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*, Granada, Editorial Alhulia, Academia de Buenas Letras.
- SANTOS, Domingo (ed.) (1981): *Lo mejor de la ciencia-ficción del siglo XIX*, Barcelona, Orbis.
- SHKLOVSKI, Víctor (1971): *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama.

- (1992): “Carta a Tiniánov”, en E. Volek, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín* (Vol. I: *Polémica, historia y teoría literaria*), Madrid, Fundamentos.
- SIMMEL, Georg (2002): “Para una filosofía de los sexos”, en *Ensayos de estética*, Barcelona, Península.
- SPANG, Kurt (1996): *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- SPERANZA, Graciela (2000): *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma.
- STAROBINSKI, Jean (1974): *La relación crítica*, Barcelona, Taurus.
- TARRONI E. y otros (1975): *Comunicación de masas: perspectivas y métodos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- TODOROV, Tzvetan (1988): “El origen de los géneros”, M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco.
- TRUFFAUT, François (1994): *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.
- TUDOR A. (1974): *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- UTRERA, Rafael (1987): “El cine como referente en la novela”, en *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, pp. 101-103.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1986): *Teoría de la novela criminal*, Granada, Universidad de Granada.
- VELA LEÓN, J.A. (2000): *Cine y mito*, Madrid, Laberinto.
- VILLANUEVA, Darío (1989): *El comentario de textos narrativos: la novela*, Valladolid, Júcar.
- WILLIAMS, Raymond (1980): “Cultura”, en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- (2006): *Cultura y sociedad, 1750-1980: de Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión Argentina.

