

# UNA BÚSQUEDA DE LO MENOR (LITERATURA Y PODER EN LAS TRES PRIMERAS NOVELAS DE MANUEL PUIG)

---

*Alberto Giordano*

---

*Universidad Nacional de Rosario*

En el comienzo de "La respuesta de Kafka"<sup>1</sup>, Barthes diferencia el *acto de escribir*, que no se puede limitar -dice- "ni por un *por qué*", de la *institución literaria*, que puede ser objeto de una comprensión sociológica. La diferencia, según nosotros la entendemos, no es una diferencia de objetos sino de puntos de vista. Desde el punto de vista del acto, la literatura es una experiencia que carece de causa y de fin, una experiencia privada de sanción moral que responde a la voluntad de inventar unos valores nuevos. Desde el punto de vista de la institución es "un conjunto de prácticas y valores situados en una sociedad determinada"<sup>2</sup>, una formación cultural compleja, polimorfa, sujeta a los conflictos morales que deciden las valoraciones de lo existente en esa sociedad.

Por ser esta diferencia de puntos de vista una diferencia *ética*<sup>3</sup>, ella supone una doble versión del poder de la literatura, de las cualidades de su potencia. Lo que la literatura puede en tanto acto difiere por naturaleza de lo que puede en tanto institución. Desde el punto de vista de acto, acto intransitivo que ocurre, sin justificación, indiferente a cualquier finalidad, la literatura puede afirmar su *diferencia* (de todo lo demás pero también de sí misma): su "esencial inesencialidad" (Blanchot). En esta afirmación intempestiva la literatura manifiesta su *potencia de acción*, su poder de inventar lo nuevo: una realidad fundamentalmente extraña que inquieta cualquier sentido, cualquier valor establecido. Desde el punto de vista de la institución, institución cultural arraizada en lo social, la literatura puede conformarse -aún si las critica- a las tensiones de una realidad dada. Apreciada desde este punto de vista, la literatura puede reproducir o desenmascarar una determinada ideología; puede "dramatizar", desde una cierta posición, los debates culturales contemporáneos a su aparición; pueden "poner a prueba", manifestando sus condiciones y sus límites, el valor de los discursos sociales entre los que circulan. En esa disponibilidad para representar conflictos morales de diversa índole o para intervenir en ellos, la literatura manifiesta su *potencia de afcción*, su poder de ser afectada por otros modos de existencia (las prácticas culturales e ideológicas, los discursos sociales).

Por ser ética, esta diferencia de puntos de vista entre el acto y la institución es una diferencia entre términos no complementarios sino suplementarios. La literatura es acto es institución *a la vez*. El acto y la institución coexisten en cada obra literaria por su heterogeneidad, como dos instancias en tensión una con otra, diferentes entre sí por la tensión que cada una provoca en la otra. La heterogeneidad es a razón -y no

un resultado que se constata a posteriori- de la simultaneidad del acto y la institución, de la tensión -que siempre se presenta como dominación de unas sobre otras -entre las *fuerzas de actuar*, que las limitan.

La llamada "literatura menor" -en el sentido en que Deleuze y Guattari hablan de ella<sup>4</sup>, en el sentido en que nosotros hablamos de ella a propósito de la obra de Manuel Puig -no es un tipo específico de literatura, diferente de otros, sino la literatura en tanto afirma su diferencia, es decir, la literatura en tanto afirmación irreductible, afirmación de unos valores extraños a los *conflictos* en que se articulan los valores establecidos por las morales (culturales, políticas, ideológicas) que limitan presionándola a que se represente, es decir, a que se instituya- esa afirmación<sup>5</sup>. La "literatura menor", que no es un modo de ser sino un *acontecimiento* literario, significa la irreductibilidad del acto a la institución, la dominación de las fuerzas de actuar sobre las fuerzas de padecer. (Insistimos: la relación entre estos términos no es de oposición, es decir, de complementariedad, sino de suplementariedad: en la literatura menor, en el "devenir" por el que se define, la potencia de afección no se extingue sino que se subordina a la de acción; el acto, en tanto acontecimiento intransitivo, se efectúa *en* sentidos (representaciones, valores) instituídos, a los que pone fuera de sí, el devenir.)

La crítica (la académica, no la periodística; con la que tuvo, como se sabe, constantes desencuentros) acompañó con su reconocimiento la aparición de la obra de Puig. Reconoció desde un comienzo los valores estéticos de *La traición de Rita Hayworth* y de *Boquitas pintadas*, pero los criterios de valoración en los que sostuvo sus apreciaciones la llevaron a desconocer la radicalidad del acto de invención que ocurría en esa obra. Así, se dijo que con Puig los límites de la literatura se

habían expandido porque con él ingresaron a sus dominios formas populares poco prestigiosas, algunas de indiscutible mal gusto, cuando lo que debió -lo que debe- decirse es que por la experiencia singular que Puig hizo de esas formas la literatura quedó puesta fuera de sí, obligada a interrogarse una vez más sobre sus posibilidades y sus límites, sobre su lugar en el mundo. Todos los críticos reconocieron que si había algo valioso en las primeras novelas de Puig, tenía que ver con su uso particular de esas formas marginales, "minoritarias" (vistas como tales según los criterios "mayoritarios" de la literatura como institución, la Literatura con mayúsculas), pero los diferentes sentidos que le atribuyeron a ese uso (intención paródica o irónica, crítica ideológica, práctica del Kitch, del campo del pop) limitaron su potencia a su fuerza de afección. La literatura de Puig vino a intervenir -según ellos- en el conflicto estético, ideológico y político entre la cultura popular y la cultura alta o "letrada", y en los resultados de esa intervención (fundamentalmente, haber demostrado que la experimentación narrativa y las formas populares pueden coexistir productivamente) identificaron el valor de esa literatura. La identificación -no podía ser de otro modo-, aunque atendía a la particularidad de la narrativa de Puig, tuvo como referentes a unos valores establecidos que la trascendían: los valores morales determinados por el conflicto.

El trabajo de estos críticos produjo, en ocasiones, conocimientos de indiscutible importancia sobre la obra de Puig. Pero la exigencia moral de reconocerle un valor de acuerdo a criterios ya definidos, es decir, de volverla reconocible, les impidió participar de la afirmación irreductible por la que esa obra, sin desconocerlos, atravesándolos pero sin dejarse fijar por ellos, se puso "más allá y al lado"<sup>6</sup> de los conflictos entre lo minoritario y lo mayor. Les impidió apreciar la singular precisa de acción de esa obra, la "micropolítica": de sustracción y

exceso en relación a los conflictos por los que ella se afirma como *menor*.

En *la traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas* Puig inventó una forma literaria, una forma -dijimos- de poner a la literatura fuera de sí: *la narración de voces en conversación*<sup>7</sup>, de voces tensionadas entre la generalidad de los códigos que son la condición de posibilidad de todas ellas y la singularidad del acto de aparición de cada una. Esta forma tiene dos aspectos: la conversación como *máquina de poder* que individualiza a cada voz sujetándola a la suposición de que los Otros suponen su infelicidad, y el *tono* como acontecimiento de lo singular de cada voz por el que se silencia el murmullo incesante de la conversación y en ese silencio, librada de la compulsión al sentido, la voz se fuga. Los códigos (morales) que se reproducen en la conversación (por la intimación que las voces sufren al responder en sus términos) son una trama cerrada, inflexible, de lugares comunes provenientes de géneros y estilos populares, de formas de la cultura de masas, en los que se cristaliza un saber (sobre la vida) en el que las voces creen. Y porque creen en ese saber estereotipado quedan sujetas a las maquinaciones de la conversión, pero también porque creen, con más intensidad de la necesaria, en exceso, descubren en ese saber vías de escape. La creencia de determinados lugares comunes es condición de sujeción, pero puede ser también la ocasión de que ella se interrumpa.

La literatura de Puig es una "micropolítica" que no persigue la reivindicación de esos lugares comunes minoritarios contra el poder de lo mayor -aunque esa reivindicación se de a veces, por añadidura-. La literatura de Puig atraviesa el conflicto entre lo mayor y lo minoritario, entre la cultura letrada y la popular, para ponerse "más allá y al lado" de ese conflicto en un lugar imaginario donde puede experimentar -inventán-

dose las condiciones de esa experiencia- los poderes de una realidad ambigua, inquietante, que está en el corazón de la sociabilidad y de los movimientos de des-socialización: la creencia.

En las novelas de Puig casi no hay hechos que no sean de discurso, es decir, casi no se cuenta otra cosa que lo que unas voces dicen, hablando a solas, con otras o por escrito. El primer efecto del arte narrativo de Puig es demostrar que todo acto de discurso, ya sea que en él participen efectivamente una, dos o más voces, ya sea que él se realice en el habla o en la literatura, es un *diálogo*, es decir, una comunicación intersubjetiva. El segundo efecto, que se produce simultáneamente con el primero, redoblándolo, es hacer presente la experiencia transubjetiva que sitúa (da sentido) a cada diálogo: una *conversación*. Entre los dos que se individualizan en un diálogo (yo y tú, yo y ustedes) las narraciones de Puig hacen presente, como presente desde siempre, a un tercero, fantasmático pero no ilusorio, causa y fin de la conversación que atraviesa y sostiene a cada diálogo: los Otros.

Tomemos un ejemplo. En el capítulo III de *La traición de Rita Hayworth*, Toto recuerda a solas y en silencio (un "monólogo interior" hubiésemos dicho, si no fuésemos lectores de Puig) algunos incidentes de su vida, algunos episodios en los que se exhiben las vergonzosas imposibilidades (su imposibilidad, por ejemplo, de ir solo a un baño público)<sup>8</sup>. Esos recuerdos se enlazan con los de algunas secuencias de sus películas preferidas para transformarse luego en historias fantásticas, que intentan desplazar la realidad de lo que ocurrió, gracias a un montaje imaginario que trama lo vulgar y lo siniestro de la infancia con lo maravilloso del cuento infantil. Ese montaje de recuerdos y fantasías al que se entrega Toto sin saber dónde lo llevará, se sostiene en la reproducción y la invención de diálo-

gos con su "papi" y su "mami", con la niñera, Felisa, y con sus "amiguitos", la Pocha y "el chico de enfrente". Toto recuerda e inventa lo que ellos le dicen, lo que él les dice y lo que ellos se dicen entre sí. Por otra parte, la serie de diálogos "reales" e "inventados" se sostiene, o mejor se mueve en el interior de una imaginaria: la conversación.

Ya en la primera frase del supuesto "monólogo", Toto invoca a su "mami", convoca la presencia imaginaria de alguien que -porque habla- lo escucha y lo identifica como su madre. De inmediato, en la frase siguiente, la invocación adopta el modo de la interrogación ("¡mami! ¿por qué no viniste? con papi") y, fundamentalmente, del reproche (porque Toto conoce la respuesta; su mami no pudo acompañarlos al Beneficio de la Escuela 3, no pudo acompañarlo al baño cuando hizo falta, porque estaba de turno en la farmacia). Desde el comienzo hasta el final del capítulo, Toto habla a su madre para que ella lo asista, para que responda a lo que lo inquieta -a otras voces que le llegan desde otros lugares- y, sobre todo, para que responda por él: para que su voz responda -acalle- a las acusaciones que Otro, desde Otro lugar, le dirige. La identidad de ese tercero no tiene aquí nada de enigmático, aunque tal vez sí de misterioso: Toto invoca a su "mami" para que responda a su "papi", para que responda por él ante ese otro que ya ha hablado, parece que desde siempre, y para denunciar su falta de valor. "Pero yo no soy un pescadito malo -dice Toto en medio de las más fantástica y más familiar de las historias que inventa-, yo soy un pescadito bueno y..." Así responde a lo que su padre le dice, a lo que él escucha que su padre le dice, a eso que su padre no le deja de decir, que él no deja de escuchar, ni siquiera cuando está a solas y que por lo general lo golpea en el más tenso de los silencios. ¿No es cierto, mamá, que lo que dice papá no es cierto? ¿No es cierto que soy bueno? En este

punto en el que la narración le hace audible, la voz de Toto pide y responde (pide porque responde), responde a lo que escuchan respuesta. En la quietud y el silencio de siesta, mientras los mayores duermen, la conversación familiar, la que decide el sentido de sus diálogos en familia (la que lo sujeta a lo familiar, individualizándolo en falta), se apodera de la voz de Toto para obligarlo a decir, a mostrar su juego en el interior de un juego en el que ya no se puede estar a solas ni guardar silencio.

Las voces que narra Puig en sus novelas son, en todos los casos, voces que se creen en falta frente a los Otros, y esa creencia es como un instrumento de tortura que las obliga a hablar. Esas voces sufren una necesidad imperiosa de respuesta, necesitan en todo momento construir una réplica que sea como un lugar sólido en el que poder afirmarse. Pero sucede que cuando comienzan a responder, sin que ellas lo adviertan por lo general, se descubren en la situación paradójica, desesperante, de ya haber respondido. Antes de responder a la acusación que les concierne (que son culpables, que están en falta), responden al suponer la injuria que los Otros les arrojan ("cobarde", "perdida", "maricón", "solterona": infeliz), al adherirse a esa injuria como a un lugar insoportable, un lugar común que se les impone como propio, desde el que soportar una conversación. Los Otros son como un fantasma, cada diálogo obedece a una presencia indiferente pero apremiante: aparece antes de que el diálogo comience, presionándolo a comenzar; permanecer en su lugar, incommovibles, cuando el diálogo concluye, sin importarles cuál haya sido su desarrollo, obligado a recomenzar. Los Otros no son nadie, ningún otro conocido, pero se los reconoce en cualquiera: cualquiera, en determinadas circunstancias, los puede encarnar. Los Otros existen en tanto las voces los suponen. Y como los suponen de una sola forma: declarándolas culpables de infelicidad, cada

vez que conversan en ellos (dialogando con otros), cada vez que sus palabras van a buscarlos -sin advertir que es desde los Otros desde donde "sus" palabras vienen- para persuadirlos de la falsedad de lo que ellas creen que los Otros suponen, en tanto los suponen para poder hablarles desencadenan la repetición del juego. Si los Otros son lo que las voces escuchan que se dice de ellas: la injuria con (en) la que se encuentran; si los Otros ocurren en esa escucha, cuando se los invoca para persuadirlos acerca de una virtud en la que nadie cree, antes de que cualquier otro hable, los Otros no tienen más que una cosa para decir, lo que dicen siempre que se los invoca (y siempre se los invoca: eso es lo terrible) que el que habla es, en todos los sentidos de la palabra, un infeliz.

La conversación, en la que las voces se encuentran capturadas desde el momento en que hablan, es decir, desde el momento en que son voces, es una *máquina de poder* °, una máquina que produce sujeción a un cierto orden social, a una cierta perspectiva de valoración, individualizando a cada voz en un sentido moral: cada voz es ella misma por su falta en relación a los Otros, esa falta que suponen se hace evidente cuando dialogan con otro. Los Otros son una reserva de lugares comunes (que remiten a diferentes códigos sociales) que se articulan en máximas que valen, dentro de la conversación, como sentencias, es decir, como veredictos. Porque creen en el valor de esas máximas, porque adhieren a las valoraciones morales que en ellas se efectúan, las voces se individualizan según la modalidad de "estar en falta". Las voces creen lo que creen porque hay que creer, es decir, porque ya están, desde siempre, sujetas a los mandatos que circulan en la conversación. Pero no es únicamente este valor disciplinario de la creencia el que interesa en las novelas de Puig. Esas novelas son una verdadera *microfísica* del acto de creer, una evalua-

ción de las diferentes fuerzas, de las fuerzas heterogéneas que tensionan a ese acto. La creencia aparece entonces, a un tiempo, como la condición para que las voces queden sujetas a un orden general (el de la morales que deciden los valores sociales) y como la ocasión para que se tracen en el interior de ese orden líneas de fuga en las que se afirma lo singular de cada voz: su tono.

El *tono*, en el que expresa la singularidad de cada voz (su irreductibilidad a las "maquinaciones" de la conversación), no es una propiedad, un tributo constante que señalaría la diferencia de esa voz en relación y la identidad de ella consigo misma. El tono es un acontecimiento que ocurre *en* la voz. Un acontecimiento intransitivo, sin causa ni fin, que suspende la circulación de poder que se realiza en la conversación. Un golpe de silencio que enmudece en cada voz la voz de los Otros que habla en las sentencias que las voces, porque responden, reproducen. Un cortocircuito insignificante en el flujo disciplinario del sentido que es capaz de dar un golpe de encantamiento a la significación porque no significa nada.

Consideremos también aquí un ejemplo del "Diálogo de Choli con Mita" narrado en el capítulo IV de *La traición*. Acaso no haya otra voz en las novelas de Puig que manifieste con tal nitidez su ser en conversación como la voz de Choli (ni siquiera la de Nené o la de Mabel en *Boquitas*<sup>10</sup>) Ninguna tan entregada, sometida con tan pocas reservas, y sin embargo, a la impiedad de los Otros, a lo que su presencia fantasmal dicta. Hablar, para la voz de Choli, es responder sin decirlo a lo que supone de ella sin decir: responder como si no lo estuviera haciendo, para no poner en evidencia la necesidad de la respuesta, a la suposición de que Todos la identifican como una mujer infeliz, por no ser "interesante", por no tener miedo. Pero a veces su voz, la voz que responde a la voz de los Otros, se transforma en

la voz de nadie. La voz que identifica a Choli, por la que se reconoce, esa voz que le pertenece a los Otros porque a ellos pertenecen los signos -los valores- que hacen posible la identificación, a veces se vuelve impersonal. En esa voz que es propia de una mujer infeliz, que habla desde y para el resentimiento, a veces se dice algo irreconocible, que aparece fuera de la circulación que reglamenta el discurso de los Otros algo que pasa inadvertido para los Otros y para ella misma porque no es una réplica de nada.

Como todas las mujeres que hablan en las novelas de Puig, Choli, a la vez que cree que los hombres son "todos una porquería", cree en la figura del "hombre ideal": "hombre fino, que hable bien, y si ella cae, que la haga sentir como una dama, y que la reciba como se debe"<sup>11</sup>, un hombre "que sepa de todo" y se lo enseñe. A ese hombre ideal, tal como se lo describe a Mita, Choli lo imagina además con "una robe de chambre de seda, en una pieza perfumada o algo así". No es raro que la vendedora de "Hollywood Cosméticos" construya sus fantasías de acuerdo al verosímil de las comedias brillantes producidas por entonces para el cine. No es raro si se sabe que no se trata más que de una fantasía, algo que nada tiene que ver con el mundo miserable de la "realidad". Choli sabe, como lo sabe cualquier mujer, porque lo saben los Otros con los que conversan, que esa imagen con la que fantasea es irrealizable, que no es con esa clase de hombres, en esa clase de escenarios, con los que tuvo y tendrá que vérselas en la realidad. Pero a veces ocurre una diferencia entre lo que ella sabe y lo que ella cree, un exceso de creencia que es también una falta de saber, la afirmación de una creencia contraria al saber que no se sabe por qué ocurre.

Amparándose en la mentira -que nadie cree- de que lo que ocurrió a una amiga, Choli cuenta una historia de seducción y abandono en la que se vió envuelta con un hombre "como

todos", un hombre que quería lo único que quieren los hombres: "usarla" y después deshacerse de ella. Apenas se quedaron solos -le cuenta Choli a Mita-, "no habían dicho dos palabras que ya le hechó las manos encima, ni se puso la robe de chambre ni nada". Mas allá de toda verosimilitud, es decir, sin el respaldo de los Otros, y por lo tanto sin que el otro comprenda su sentido, como una suerte de nostalgia por lo imposible, Choli confunde en el momento crucial de su relato la realidad con la fantasía. Se lamenta por la ausencia, en esa resolución miserable de una historia miserable (es decir, real), de un detalle que sabe imposible, como si todavía -mientras eso ocurría, mientras se lo cuenta a Mita- creyese en su posibilidad. El tono de esa voz, como un enigma trivial, un misterio sin importancia pero encantador, se nos aparece allí donde el diálogo con el otro se perturba (Mita no entiende la ocurrencia de la "robe de chambre") porque la conversación con los Otros se suspende. En ese punto en el que la reproducción de los lugares comunes se bloquea, la voz de Choli se vacía de sentido y habla, sola de sí, a solas. Ese punto es un punto de fuga. El encuentro con el tono precipita la voz hacia un afuera radical, hacia lo "extraño", lo irreconocible. En ese punto el arte de Puig resplandece: a la vez que la representación de una voz individual y del universo discursivo en que se individualiza, nos da la presencia irreal de un acontecimiento en el que se consuman, hasta brillar por su ausencia, todas las determinaciones.

Si *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* pueden leerse como dos acontecimientos, o mejor, como la repetición de un acontecimiento: el *devenir menor* de la literatura, el acto de invención de una forma que articula lo individual (la singularidad de cada voz) en lo inmediatamente político (la conversación como máquina de poder), haciendo un uso "intensivo" no "representativo" de los discursos minoritarios por el que se experimenta la posibilidad de unos valores nuevos, no

morales, atribuibles a esos discursos; si las dos primeras novelas de Puig pueden leerse como la insistencia de una búsqueda de lo menor que se resiste al peso de lo establecido, en *The Buenos Aires Affair* esa búsqueda se clausura -los sentidos se establecen, los valores se identifican- cuando sobre las fuerzas de la invención ejercen su dominio las de la *autorreferencia* narrativa. (Que la búsqueda narrativa de Puig se clausure en *The Buenos Aires Affair*, por ese gesto de reflexión que puede leerse como el modo en que la búsqueda señala sus límites, los límites de las fuerzas que la animan, no significa que, dentro de esos límites, la experimentación con la forma de la conversación no continúe. Un comentario de la entrevista imaginaria de Gladys Hebe D'Onofrio para *Harpers Bazaar*, narrada en el capítulo VII, o del monólogo de su madre, Clara Evelia, con el comienzo la novela, podrían demostrar cómo, dentro de esa clausura, el arte narrativo de Puig sigue produciendo saber sobre las estrategias de apropiación que circulan en los discursos cada vez que una voz habla -para Otro, entre otros-, a la vez que produce esos acontecimientos puramente novelescos, en los que el saber se consume y se anonada, que llamamos "tono").

*The Buenos Aires Affair* es, según Ricardo Piglia, "una versión cifrada de las luchas y la competencia que definen el ambiente literario<sup>12</sup>, una versión fácil de descifrar, en todo caso, ya que, como agrega el mismo Piglia, "la pintora que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig construido con formas y materiales 'degradados' y populares". La transparencia, la obviedad de la transposición, seduce fácilmente al lector para que reconstruya la serie de correspondencias. Como Gladys Hebe D'Onofrio, Puig trabaja con materiales degradados, haciendo de la "mezcla" de registros

una estrategia y del "collage" un procedimiento constructivo fundamental; como Gladys, Puig se identifica con los materiales con los que trabaja, se coloca en su mismo nivel, goza con ellos sin imponerse ninguna distancia. Y así como Gladys tiene su contra-figura, María Esther Vila, que pinta de acuerdo a un planteo teórico previo, sólidamente fundado, Puig se enfrenta, desde su supuesta marginalidad, con los representantes de la institución Literaria, con los valores de alta cultura. Y así como Gladys es víctima de las arbitrariedades y la falta de audacia artísticas de Leopoldo Druscovich, crítico y director de la sección "Arte" de una revista de actualidad, que, abusando de su poder, le niega el reconocimiento que la singularidad de su arte merece, Puig sufrió descalificaciones por parte de los críticos "especializados" que decidían desde las revistas de actualidad más prestigiosas en su momento (*Panorama y Primera Plana*), lo que era valioso o no en materia de arte.

Este juego transparente de representaciones obedece a una estrategia de poder igualmente transparente: Puig se ha decidido, con *The Buenos Aires Affair*, a intervenir en el conflicto entre lo mayor y lo minoritario para afirmar los valores de lo marginal, es decir, para que su forma de narrar sea reconocida como valiosa. Por eso la imagen de Gladys -que transpone la imagen de escritor de Puig, como artista desposeída, carente de recursos prestigiosos, pero capaz de producir, desde la desposesión y la carencia, algo nuevo y apreciable, despierta la adhesión que no despierta la imagen de artista "intelectual", culta, de su rival, María Esther. Puig se ha decidido también a "ajustar cuentas" con la crítica pagándole, como se dice, "con la misma moneda". Leopoldo Druscovich no sólo se revela un cobarde en cuanto a apoyar las innovaciones artísticas, es también -además de un asesino- un impotente. Si él ya está muerto, destinado a morir, desde el comienzo de la novela -

porque la vida, como potencia de transformación, jamás afirmarse en su cuerpo-, Gladys, que tiene, por su mutilación y sus estados de enfermedad, un trato continuo con la muerte, está siempre *todavía* viva, dispuesta a afirmar la irrupción de lo nuevo que transforma las condiciones del vivir (lo nuevo representado, en forma transparente, por el bebé que espera la mujer con la que se encuentra al final de la novela y que, aunque todavía no ha nacido, ya lleva su nombre).

Atendiendo a la proliferación de los procedimientos narrativos, al grado de discontinuidad y fragmentarismo con que son "trabajadas" las historias y a la articulación en ellas de sexo, arte y política, *The Buenos Aires* es, para muchos críticos, la novela más vanguardista de Puig<sup>13</sup>. Sin negar esta afirmación, desde otra perspectiva, puede señalarse también la presencia en esta novela de formas narrativas tradicionales que además cumplen una función estructurante: *el relato de vidas paralelas* (las de Leo y Gladys, contadas fundamentalmente en clave sexual, parodiando -se ha dicho, sin demasiado rigor- a los historiales clínicos de Freud) y *el motivo de los destinos cruzados* (el encuentro de Gladys y Leo, que es el encuentro múltiple del sádico y el masoquista, del criminal y la víctima, del crítico y el artista). Estas formas sirven al *desenvolvimiento alegórico* (uno de los modos más tradicionales de relatar, sin dudas) en el que realiza la estrategia de autorreferencialidad en la novela. Como en toda alegoría, el punto de partida es una relación proporcional entre cuatro términos: Gladys es a Puig, lo que Leo es a la Crítica; fundada en esta proporción, la alegoría se desarrolla en series de equivalencias. Un ejemplo: la decisión de Leo, el "zar de la crítica", de sustituir a Gladys por María Esther como representante de la plástica argentina en una muestra que se realizará en San Pablo, su decisión, a último momento, de

apostar en favor de los valores admitidos (la Cultura) en lugar de aventurarse en favor de una obra extraña, difícil de evaluar y que seguramente no será reconocida como "Arte" de acuerdo a esos valores; este episodio de la novela puede leerse -y algunos críticos ya lo han hecho- como una representación, en clave, de lo que ocurrió con *Boquitas pintadas* en 1965, en el célebre concurso "Premio Biblioteca Breve" de la editorial Seix Barral: la novela de Puig quedó finalista pero perdió el primer lugar porque parte del jurado -Carlos Barral y Onetti, entre otros- no le reconoció ningún mérito estético, porque no les pareció que hubiese ninguna diferencia significativa entre esa novela y los folletines de Corín Tellado, a los que, se suponía, la novela de Puig parodiaba, porque para ellos eso no era literatura. Cada quien, según su competencia y su audacia, podrá reconocer, expandiendo la proporción originaria, otras equivalencias.

Leída según esta clave alegórica -en clave de autorreferencia- *The Buenos Aires Affair* formula una diferencia ética entre "poder" y "potencia" de un valor teórico y crítico notable. El *poder*, que aparece "en manos" del crítico, se ejerce en relación a valores instituidos: son las instituciones quienes verdaderamente lo ejercen, para conservarse y reproducirse, gracias al trabajo disciplinario de unos individuos disciplinarios. El poder circula a través de esos individuos porque se ejerce sobre ellos, debilitando su potencia (en ese sentido hay que leer la ironía de Leo, poderoso a la vez que impotente). La *potencia* es anómala, se ejerce obedeciendo a su propio impulso, creando valores y no sometándose a los instituidos. La potencia es la del Arte, que transforma a una persona débil, a una mujer enferma, al borde de la aniquilación, en el emplazamiento de un punto de vista nuevo sobre la vida que la renueva, que -para usar una expresión arltiana- la hace más "fuerte".

Esta diferencia, que la narración de Puig formula reflexionando sobre lo que ella puede, es, como dijimos, de un valor teórico y crítico notable. Por eso la notamos los críticos, que sustentamos nuestro trabajo -como María Esther- en sólidos fundamentos teóricos. Pero en ese acto de reconocimiento, la potencia de fascinación que nos atraía hacia las novelas de Puig como hacia la inminente revelación de un mundo singular envuelto en la trama de los lugares comunes ya no nos afecta. La novela que Puig escribió, es en parte, contra el poder de la crítica y también parece escrita, en parte para que los críticos ejercitemos nuestro poder de reconocer y de descifrar.

*The Buenos Aires Affair* es esencialmente una novela reactiva. Si algo se afirma en ella, se afirma contra otra afirmación anterior, que abrió el juego y decidió sus reglas. La afirmación del poder de la diferencia -tal como acontecía en *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas*- es sustituida aquí por el poder de hacerse reconocer como diferente. Lo minoritario reclama que se lo reconozca en los mismos términos en los que lo mayor ejerce su poder: como un calor establecido. En lugar de una *micropolítica de lo menor* que afirma al diferencia como una experiencia de lo irreductible a lo establecido, *The Buenos Aires Affair* plantea una *macropolítica de lo minoritario* que afirma su diferencia como relativa a la identidad de lo mayor, identidad que necesita conservar porque sin ella no sabría darse ni reclamar su lugar. *The Buenos Aires Affair* plantea una moral de lo minoritario en conflicto con una moral de lo mayor, y por la fuerza del conflicto la institución se preserva. La literatura, que acaso amplíe sus límites, vuelve a ser ella misma: un espacio de representaciones transparentes.

## NOTAS

- <sup>1</sup> En *Ensayos críticos*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1983.
- <sup>2</sup> Roland Barthes: "¿Adonde va la literatura?" (Diálogo con Maurice Nadeau), en AA.VV.: *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?*. Caracas, Monte Avila Editores, 1976; pág. 14.
- <sup>3</sup> Tomamos el término "ética", en su diferencia con "moral" (lo mismo que la diferencia entre "potencia de acción" y "potencia de afección", tal como la usamos más adelante), de la filosofía de Baruj Spinoza según nos fue transmitida por los trabajos de Gilles Deleuze (*Spinoza y el problema de la expresión y Spinoza: filosofía práctica*). Para una transposición de la diferencia entre una "perspectiva" y una "perspectiva moral" al estudio de las relaciones entre literatura y poder, cfr. los trabajos del Grupo de Estudios de Teoría Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R. (en particular: Sergio Cueto: "Notas para una política de la literatura" y Alberto Giordano: "Literatura y poder según Roland Barthes (Primera parte), en *Boletín* 3, Rosario, set. de 1993).
- <sup>4</sup> En *Kafka. Por una literatura menor* (México, Ediciones Era, 1978) y en el capítulo "postulados de la lingüística" de *Mil mesetas* (Valencia, Editorial Pre-Textos, 1988). De las reflexiones de Deleuze y Guattari tomamos, fundamentalmente, las diferencias entre lo "minoritario" (como posición relativa a la de lo "mayor") y lo "menor" (como "devenir"), entre "micropolítica" y "macropolítica", entre "uso intensivo" y "uso representativo" y las consideraciones sobre el carácter "inmediatamente político" de la "literatura menor".
- <sup>5</sup> "El conflicto -dice Barthes- no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia" (en *El placer del texto, ¿México*, Editorial Siglo XXI, 1982; pág. 27). Apreciar a la literatura en los términos que define un conflicto significa apreciarla desde el punto de vista de la institución, es decir, remitiendo el sentido del acto a unos valores que lo trascienden y, por lo mismo, lo apartan de su poder.
- <sup>6</sup> Roland Barthes: *El placer del texto*, ed. cit.; pág. 27.
- <sup>7</sup> Para un desarrollo de esta afirmación, y de las que se derivan de ella, cfr. Alberto Giordano: "Lo común y lo extraño" y "La conversación infinita" (en *La experiencia narrativa*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992).
- <sup>8</sup> Manuel Puig: *La traición de Hayworth*, ed. cit.: págs. 31 y ss.

- <sup>9</sup> La noción de poder a la que hacemos referencia en esta caracterización de la conversación es la propuesta por Michel Foucault en su "Curso del 14 de enero de 1976": el poder, no como algo que posee un determinado individuo, sino como algo que circula, que funciona en cadena a través de los individuos, constituyéndose en tales (Cfr. *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1979; págs. 144 y ss).
- <sup>10</sup> Puig narró en sus dos primeras novelas, una vez en cada una, dos diálogos entre amigas: el de Choli y Mita, en *La traición*, y en el Nené con Mabel, en la Decimotercera Entrega de *Boquitas*. Como en ninguna otra ocasión, los Otros manifiestan toda su potencia de intimación y de sometimiento cuando aparecen, para reunirlos a distancia, "entre mujeres solas".
- <sup>11</sup> Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth*, ed. cit.; pág. 64.
- <sup>12</sup> En "Manuel Puig y la magia del relato", en *Fierro* Nro. 23, Buenos Aires, Julio de 1986; pág. 24.
- <sup>13</sup> En este sentido, por dar un ejemplo, Roxana Páez la vincula con las experiencias "neobarrocas" latinoamericanas a partir del reconocimiento de su "sobresignificación, su densidad compacta, la complejidad de la estructura y la prueba en escena de sus propios procedimientos" (Cfr. "Dos días en la vida de Leo Druscovich. Economía y predicciones de una sexo-historia", inédito).

