

Manuel Puig, la política, el umbral

Kozak, Claudia

Resumen

El artículo lee en la literatura de Manuel Puig una concepción de lo político por fuera de los discursos políticos habituales. A partir de formas textuales que trabajan el “pliegue”, “el entremedio” y el “umbral”, particularmente en géneros íntimos y procedimientos vinculados a la espacialidad, lo político aparece como desestabilización de los discursos desde su interior, puesta en duda de las certezas, construcción de nuevas variedades de mundo que desde la ficción señalan hacia un pensamiento abierto a la transformación del mundo “tal cual es”. El análisis focaliza en tres novelas escritas durante la década de 1970, que forman parte del “ciclo político” dentro de la narrativa de Puig, para buscar allí diversas formulaciones discursivas que construyen comunidad *impolítica*.

Palabras clave: literatura argentina, comunidad impolítica, Manuel Puig

El presente ensayo continúa una serie de textos publicados con anterioridad por la autora acerca de la narrativa de Manuel Puig.

Autora: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Buenos Aires, Argentina); Fac. de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER); Fac. de Filosofía y Letras y Fac. de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina); Junta de Dirección del *Erasmus Mundus Joint Doctorate* de la Unión Europea “Cultural Studies in Literary Interzones”. Contacto: ckozak@filo.uba.ar

Manuel Puig, politics and threshold

Abstract

The article reads in Manuel Puig's literature a notion of politics beyond usual political discourses. Taking as a point of departure textual procedures which work with "folds", "in-betweens" and "thresholds", concerning particularly the use of intimate genres and spatial procedures, politics appears as a destabilization of discourses within themselves, doubting about certainty, and building new worlds which point to the transformation of *status quo*. The analysis focuses on three novels (*Kiss of Spider Woman*, *Pubis Angelical* and *Eternal Curse on the Reader of These Pages*) written during the 20th century seventies, which all along with *The Buenos Aires Affair* make up the "political cycle" within Manuel Puig's fiction, seeking how they build impolitical community.

Keywords: Argentinean literature, impolitical community, Manuel Puig

Manuel Puig, a política, o umbral

Resumo

O artigo lê na literatura de Manuel Puig uma concepção do político por fora dos discursos políticos habituais. À partir de formas textuais que trabalham a "prega", "o entremeio" e o "umbral", particularmente em gêneros íntimos e procedimentos ligados à espacialidade, o político aparece como desestabilização dos discursos desde seu interior, dúvida das certezas, construção de novas variedades de mundo que desde a ficção apontam para um pensamento aberto à transformação do mundo "tal como é". A análise focaliza em três novelas escritas durante a década de 1970, que fazem parte do "ciclo político" dentro da narrativa de Puig, para buscar ali diversas formulações discursivas que constroem comunidade *impolítica*.

Palavras chave: literatura argentina, comunidade impolítica, Manuel Puig

Del mismo modo que dos poemas sobre la guerra civil del menos politizado de nuestros poetas del 36 —me refiero a Luis Cernuda y sus admirables Elegías españolas— son los únicos que pueden leerse hoy con emoción en virtud de su hondura y distancia, Manuel Puig es el autor de las mejores novelas políticas de la década de los sesenta [sic] en Latinoamérica, pues son obras de un escritor que desconocía otro compromiso que el que había contraído con la escritura y consigo mismo. JUAN GOYTISOLO (1994:121)

I. El ciclo político impolítico

Salvando las distancias, podría decirse que estas palabras de Goytisolo recuerdan a otras escritas por Adorno cuando argumentaba en contra del arte “comprometido”, sobre el cual mucho se decía en los años sesenta:

Me será permitido recordar mi afirmación que atribuye al sospechoso artista y esteta Valéry más profunda comprensión de la esencia social del arte que a la doctrina de la aplicación práctico-política inmediata del mismo (...). Pues la teoría de la obra de arte comprometida o *engagé*, tal como hoy circula por todas partes, se coloca por encima —sin verlo— del hecho, ineliminable en la sociedad de trueque, de la extrañación entre los hombres así como entre el espíritu objetivo y la sociedad que él expresa y juzga. Esta teoría pretende que el arte hable directamente a los hombres, como si en un mundo de universal mediación fuera posible realizar inmediatamente lo inmediato. (Adorno, 1983: 212-213.)

Leer lo político allí donde menos se lo espera no es sólo un modo de la provocación; es también un modo de concebir lo político de otra forma. La narrativa de Manuel Puig permite postular una forma de política que puede llegar a ser más eficaz que el discurso político habitual, desde su particular manera “banal” de subvertir sentidos hegemónicos contruidos en/por la cultura (la de masas, pero también la “alta”; la subjetivación capitalista, pero también la discursividad militante de izquierda). Lo político es, así, la desestabilización de los discursos desde su mismo interior, sin constituirse en zona de oposición contestataria sino más bien de resistencia “menor”, la puesta en duda de las certezas, la construcción de nuevas variedades de mundo que desde la

ficción señalan hacia un pensamiento abierto a la transformación del mundo “tal cual es”. Una política *pop*, una política del género –sexual y discursivo– ha sido la política leída muchas veces por la crítica en la obra de Puig. Su estética de la banalidad, como la ha llamado Néstor Perlongher (1990:101-105), es política en su pliegue –no en su denuncia– de aquello que nos habla cotidianamente –el mito massmediático–. En tal sentido, el pliegue no es acople mimético sino borde, umbral que participa tanto del adentro como del afuera.

Y si todo esto es válido para leer la lengua cotidiana de los personajes de sus novelas, o el marco genérico institucional que *los*¹ habla desde el cual, sin embargo, es posible lanzarse –después de él y no antes– a la singularidad², podría pensarse que es incluso más válido para aquellas zonas textuales que más explícitamente se ocupan de la política en su sentido más habitual. Porque, aun cuando se sostenga que la literatura de Puig plantea otro modo de pensar lo político, es posible recortar también de su narrativa un “ciclo más marcadamente político”.

Las ocho novelas que completó y publicó en vida han sido en diversas ocasiones agrupadas por la crítica a partir de un criterio de localización de la historia narrada: Vallejos, Buenos Aires, América (Latinoamérica y Nueva York). El ciclo de Vallejos (*La traición de Rita Hayworth* [1968] y *Boquitas pintadas* [1969]); el ciclo de Buenos Aires (*The Buenos Aires affaire* [1973] y *El beso de la mujer araña* [1976]); el ciclo americano (*Pubis angelical* [1979], *Maldición eterna a quien lea estas páginas* [1980], *Sangre de amor correspondido* [1982] y *Cae la noche tropical* [1988])³.

Pero se podrían ensayar otros recortes y agrupaciones. Las últimas dos novelas, por ejemplo, son también fácilmente identificables como el ciclo brasileño. No se trata de una manía clasificatoria, sino simplemente del hecho de que, vistas en perspectiva luego de la muerte de su autor en 1990, algunas novelas se hacen muy obviamente agrupables de acuerdo con ciertos criterios temáticos y/o de localización, más allá de que, de acuerdo a otros criterios, la clasificación se desordena. Así, *Maldición eterna* y *Sangre* constituyen un par solidario en cuanto a la técnica empleada en el proceso de escritura que implicó el registro de conversaciones mantenidas con personas reales⁴, a través del tipeo en

la máquina de escribir en un caso o del uso del grabador en el otro; par solidario también en cuanto al recurso a la traducción (del inglés y portugués respectivamente). A su vez, estas dos novelas más la última son agrupables en cuanto novelas/diálogo –puras voces en diálogo sin intermediación de narrador–, algo que aparecía en el comienzo mismo de la narrativa de Puig (en el primer capítulo de *La traición*), y alcanzó un punto clave en *El beso* –aunque aquí el diálogo interactúa con las notas al pie que lo cortan y comentan “desde afuera”–, pero que se hace constante y casi exclusivo (excepto las pocas páginas finales de transcripción de discurso escrito –y eso no ocurre en *Sangre*–) a partir de *Maldición*.

Entonces, si el criterio temático primara, luego de las dos primeras novelas del “ciclo de Vallejos” (o Villegas, según se haga o no más hincapié en los elementos autobiográficos), las cuatro novelas siguientes, escritas durante los setenta, podrían formar el “ciclo político”, ya que las mismas claves de transformación de lo político en el sentido señalado al comienzo de este texto se integran aquí a novelas que tematizan en forma mucho más extensa y explícita aspectos de la realidad política argentina más o menos contemporáneos a la escritura (el peronismo, el exilio, la dictadura). De allí que el “ciclo político” –que incluye pero rebasa el “ciclo del exilio”, esto es, las novelas que tematizan el exilio⁵– resulte un recorte de interés particular para analizar el modo en que la narrativa de Puig establece una mirada política “otra” pero sin esquivar el debate por las cuestiones políticas de su tiempo⁶.

Porque no se trata sólo de la yuxtaposición de lo alto y lo bajo –experimentación literaria y cultura de masas– o del cuestionamiento de los mecanismos de poder arraigados en la subjetivación sexual; no sólo del pliegue a lo trivial o intrascendente sino también, y al mismo tiempo, de *una disputa por lo político en las zonas más ligadas a la representación de los discursos políticos, al postular también allí una zona de pliegue y umbral*. Pozzi en *Pubis angelical* o Valentín en *El beso de la mujer araña*, como casos más paradigmáticos, no son sólo *hablados* por el discurso político militante estereotipado de izquierda de la Argentina de comienzos de los setenta; son “plegados” a él y, por lo mismo, también implican un valor de verdad. Si bien las novelas destacan la esterilidad

del estereotipo, también ponen el discurso de esos personajes en el lugar de un genuino, no estereotipado, deseo de transformación social; sería algo así como lo auténtico de lo inauténtico que Puig siempre leyó hasta en los productos más banales de la industria del entretenimiento. Espacio privilegiado a partir del cual se construye en sus textos comunidad *impolítica* (Esposito, 2003)⁷, *inesencial* (Agamben, 1996) e *inoperante* (Nancy, 2000). Esto es, siguiendo planteos de parte de la filosofía política contemporánea, comunidad que no opera, que no “actúa”, sino más bien que se sitúa en ese espacio de suspensión (o del no cierre) de la acción como potencia de la acción y que por ello mantiene abierta la posibilidad del ser-con (Nancy) como algo enteramente nuevo que se des-hace constantemente.

Podría parecer paradójico tratar de pensar la literatura de Puig de este modo, ya que no se trata evidentemente de una literatura de la inoperancia de lo escrito (del escribir) tal como puede leerse más fácilmente en ciertas literaturas que escriben el silencio (Beckett, Duras, Celan). En términos de Agamben (1996: 27): “El acto perfecto de escritura no proviene de una potencia de escribir, sino de una impotencia que se dirige a sí misma”. Así, sería más sencillo leer esta acción de la inacción en una literatura “contenida” y no desbordada y hasta cierto punto también proliferante que cruza constantemente voces y discursos (el barullo de los medios). Sin embargo, y a contrapelo de las “literaturas del silencio”, Puig encuentra otras zonas de *inoperancia* y comunidad política *impropia*.

II. Público y privado

En el “ciclo político *impolítico*”, un dispositivo textual que pone de relieve esa política del umbral, por su capacidad de representar(se) como “entre medio”, es la incorporación de géneros íntimos que permiten la enunciación directa de ciertos personajes en el cruce entre lo público y lo privado.

Ciertamente, Puig utiliza con bastante frecuencia en toda su narrativa el recurso del diario íntimo o la carta como parte de una serie de géneros discursivos escritos que habilitan, más allá de los diálogos sin

marco narrativo (esto es, sin narrador que contenga las voces de sus personajes), espacios de enunciación propios de los personajes que de ese modo no “dependen” de un narrador: sobre todo en las dos primeras novelas, la incorporación de diversidad de géneros discursivos es fundamental en cuanto a la organización del relato. Así, el diario de Esther, el cuaderno de pensamientos de Herminia, la carta anónima dirigida al director de la escuela o la carta no enviada de Berto, pero transcrita en el último capítulo en *La traición*, y las distintas cartas que organizan narrativamente *Boquitas* son “escrituras del yo” pero forman parte del repertorio más extenso de géneros (orales, escritos, monólogos interiores) que enmarcan las voces de los personajes y hacen avanzar la historia.

Sin embargo, además de formar parte del repertorio, los géneros íntimos otorgan a las novelas (y a los relatos breves de *Estertores de una década*, *New York '78*, que se estructuran como cartas al/la lector/a cuyo comienzo, con leves variaciones remedan el comienzo de un bolero de Mario Clavel, *cfr.* más adelante) la textura del laboratorio de escritura donde la tensión entre intimidad y espacio público es explorada, puesta a prueba y politizada, se trate de la tensión entre el deseo adolescente y la conciencia de clase en el diario de Esther, en *La traición*, o de la tensión entre la más íntima confesión y el rol público, porque es más parte de la convención social que otra cosa, de esposa y madre dedicada, en las cartas de Nené en *Boquitas*. Aunque, como analizaré más adelante, en el “ciclo político *impolítico*” esto se ve de manera más evidente, la narrativa de Puig instala desde el comienzo los géneros íntimos en su dimensión ambigua en lo que respecta a su “publicidad”: el artificio narrativo permite, en efecto, que los textos privados de los personajes, incluso aquéllos que no llegan a destinatario alguno dentro de la novela, sean accesibles a los lectores externos. El caso más notorio, el de la carta no enviada de Berto, es un buen ejemplo ya que “cuenta” más de lo que los personajes pueden sospechar, no sólo en relación con la historia narrada –al lector le son accesibles a partir de la lectura de la carta ciertas motivaciones íntimas que modelan el comportamiento tanto público como privado de Berto– sino también en relación con el estatuto de *género* (sexual) del género (discursivo), es

decir, el modo en que el género carta parece acomodarse más en la sociedad representada en el texto al orden de lo femenino en oposición al mundo masculino de la esfera del trabajo. Por un lado, Berto escribe una carta a su hermano a las cuatro de la tarde porque, debido a la sequía, los negocios van mal y no tiene *absolutamente nada para hacer* [320], pero decide finalmente romper la carta al hermano mayor/padre: *para vos no pienso gastar un centavo en estampillas* [325], son las palabras finales de la novela; por otro lado, la niñera asume que no es lo mismo escribir una carta que “estar haciendo cuentas”⁸. La carta no enviada –en otro sentido, un *arreglo de cuentas* con el hermano– no llega nunca a destino porque no es, al parecer, la ocupación esperable del hombre de la casa quien si no “hace cuentas” no *cuenta*.

Cartas y diarios íntimos constituyen géneros discursivos de la vida cotidiana que en distintos períodos históricos han adquirido funcionalidades diversas. Las cartas, sobre todo, han estado presentes a lo largo de la historia de los intercambios comunicativos en las sociedades que utilizaron la palabra escrita como modo de organización: la carta oficial o burocrática, la carta pública, la carta comercial. Y si bien es cierto que es en la Modernidad cuando tanto cartas como diarios íntimos encuentran su apogeo en torno de las necesidades de constitución de la subjetividad burguesa y sus instituciones, instalando la tensión entre lo público y privado desde el género discursivo, existieron también particulares modos de explorar esa tensión ya desde la Antigüedad grecorromana cuando, si seguimos las observaciones de Michel Foucault en relación con el modo en que se desarrollaron ambos géneros en ese período, estas escrituras se cultivaron como parte de una ascética del cuidado de sí. En su última época Foucault reflexionó en torno de este concepto de subjetividad para reubicarlo en el pensamiento posterior a la “muerte del hombre”. En *Tecnologías del yo* rastrea los distintos modos posibles para los sujetos –sobre todo en la filosofía grecorromana de los siglos I y II AC y en la espiritualidad cristiana de los siglos IV y V DC.– de “(...) efectuar, por cuenta propia o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza,

sabiduría o inmortalidad” (Foucault, 1990: 48). Visto desde esta perspectiva, el episodio de la carta no enviada de Berto⁹ en *La traición* –al mismo tiempo la “denegación” de la carta, en tanto carta negada pero que igualmente nombra lo que niega– habla también del modo en que al personaje le es negada socialmente esa posibilidad de transformación. Más adelante en la narrativa de Puig, la figura de “la carta al padre” reaparece en *Maldición*: fragmentos de la carta que su hijo le había enviado son transcritos por el señor Ramírez en el diario íntimo en clave que escribe en la cárcel; también se trata de una carta no conservada pero que sí ha llegado a destino. La denegación, con todo, se conserva en la amnesia de Ramírez quien, enfrentado a la verdad de su propia historia, acusa a Larry de tergiversar todo: *–No creo ni una palabra de todo eso. Está todo tergiversado, siguiendo su antojo. No sé qué tipo de necesidad estaba usted satisfaciendo al hacer tal cosa. Cambiar un texto entero... [259].*

Habría que tener en cuenta además que el “cuidado de sí”, como punto de partida para pensar posibilidades de *construcción de libertad* de los sujetos que –como el mismo Foucault señala en otro lugar (1988: 210), no podría compararse con el “culto del yo que se practica en California”– es más ascético que hedonista o individualizante. Se trata de una reflexión que reinstala el debate por la ética y es efectivamente lo opuesto de la *in-dolencia* contemporánea, ese embotamiento de los sentidos elevado a anestesia planetaria que nos aleja tanto del cuidado de sí como de los otros.

Desde la Antigüedad grecorromana hasta nuestros días se ha producido, para Foucault, un pasaje desde las “escrituras de sí” –que articulaban tanto un cuidado de sí con el conocimiento de sí al que éste daba lugar–, hasta los géneros íntimos en los que sólo prima el conocimiento de sí que, a partir de la interpretación moderna de la consigna delfica “conócete a ti mismo”, instalarían en la cultura occidental el examen y el autoexamen como sostenimiento de diversas modalidades del control social. Sobre todo la correlación moderna entre sociedades disciplinarias y géneros íntimos resulta de interés para situar el auge de la subjetivación burguesa entre los siglos XVII y XIX. Y la literatura como institución no ha quedado fuera de ese proceso. Desde la compi-

lación en libro de epistolarios privados “formadores del carácter” (Croci 2006) que pasaron a la literatura vía su lectura y debate en los salones literarios (como el clásico libro de Mme. Sevigné) y las confesiones y memorias de personas públicas (escritores, filósofos, científicos, políticos) hasta el llamado género epistolar que utiliza el recurso de la carta para dar forma a la sociabilidad burguesa ficcional. El siglo XX, por su parte, ha visto trastocarse en gran medida el estatuto de estas escrituras íntimas, en tanto la propia categoría de sujeto se ve trastocada: la “Carta de Lord Chandos” que Hugo von Hofmannsthal publica en 1902 abre el siglo con una defunción. Alguien envía una última carta para decir que no escribirá más (cartas o literatura) porque el vínculo posible entre las palabras y las cosas se ha perdido, ya no hay confianza en el sentido ni en las posibilidades de un sujeto que pueda sustentarlo¹⁰. A partir de allí, incluso las cartas personales y los diarios íntimos de escritores pasan del lado de la literatura: la insinceridad (la ficción) les es constitutiva porque ya no se espera encontrar allí al “verdadero yo” sino más bien una buena (convinciente) construcción¹¹.

En tanto las nociones de sujeto moderno van declinando, también la literatura de género epistolar decae aunque muchos novelistas incorporan, como lo hace Puig, cartas y diarios ficcionales entremezclados con otros géneros. El hecho de que los géneros íntimos aparezcan mezclados entre otros les escatima cierto estatuto especial que podían tener como expresiones de subjetividad durante el período central de la Modernidad, pero les otorga la posibilidad de entrar en nuevas relaciones discursivas. En varias ocasiones las novelas de Puig ponen en escena este pasaje, al hacer de los diarios íntimos que escriben algunos personajes compendios de las versiones históricas del género, incluso parodiando algunas de ellas. Nuevamente, el diario de Esther en *La traición* podría servir de ejemplo¹², pero para acercarnos al “ciclo político” vale revisar los diarios de Ana en *Pubis* y de Ramírez en *Maldición*.

Ana, la protagonista de *Pubis angelical*, pasa los pocos momentos de vigilia durante el largo período de aparente convalecencia, luego de una infructuosa operación de cáncer en una clínica de la ciudad de México, ya sea escribiendo un diario íntimo, ya sea en conversaciones con los dos únicos amigos que la visitan: Beatriz, militante feminista mexicana;

Pozzi, abogado argentino defensor de presos políticos y militante de la izquierda peronista. Intercalados con los fragmentos del diario y los diálogos con Beatriz o Pozzi (el presente de la historia –de Ana– y de la Historia –de la Argentina–), la novela incorpora pasajes de dos ficciones paranoicas de encierro y sometimiento femenino en pasado y futuro en las que Ana se desdobra en sueños: en la primera mitad de la novela, la historia de la mujer más bella del mundo, el Ama, y en la segunda, la historia de ciencia ficción de W218.

Desde el comienzo, el diario íntimo que Ana escribe plantea insistentemente la pregunta por su propio estatuto y motivación. ¿Por qué escribir un diario? ¿Como *excusa para contarle cosas a alguien* [24], *para no pensar que me puedo morir* [26], *para decir la verdad* [30], *para no deprimirme* [34] o *para ordenar un poco los pensamientos, y ver cuáles son los problemas verdaderos* [190]? Las explicaciones que se da a sí misma respecto de las motivaciones para la escritura forman parte, en realidad, de las convenciones del género. En su estudio sobre el tema, Alan Pauls (1996: 5) ha relevado, por ejemplo, las excusas o “coartadas” más habituales que los escritores del siglo xx plantean para la escritura de sus diarios íntimos: la *coartada religiosa* (confesar lo inconfesable), la *coartada terapéutica* (hallar una cura), la *coartada histórica* (dar testimonio de la época), la *coartada profesional* (entrenar el pulso). Ana no es una escritora. Pero su diario transita en parte algunas de esas convenciones para girar sobre sí mismo y terminar incluso en una posible transformación de sí misma. Y esa transformación implicará encontrar un “plural” que hasta el momento se le ha escapado: *Lo curioso es que de a ratos siento que debo usar ese plural, así que con alguien estoy tratando de establecer un contacto* [28]. Por un lado, Ana sostiene que el contacto al que aspira es el del padre muerto, a quien en varios momentos se dirige en la escritura y a quien en definitiva cuenta la verdad en relación con las circunstancias (al mismo tiempo íntimas y políticas sin solución de continuidad, *cfr.* más adelante) que la llevaron al exilio en México. El “plural” sería así la conexión con el padre que se da cuando Ana le cuenta en el diario la verdad. Sin embargo, esa explicación no parece alcanzarle del todo. Además, no cumple en todo momento su propio mandato de decir la

verdad: *Si empiezo por mentirme a mí misma no voy a llegar a ninguna parte* [30]. En realidad, el aclarar las cosas y tratar de entender(se) planteados en el diario terminan “resolviéndose” fuera de él: la última entrada del diario, en efecto, es prácticamente la negación de las anteriores verdades, las palabras finales que se pueden leer allí son las de la mentira que Ana se cuenta a sí misma: *Pero no pretendo nada, no pretendo entender nada, me conformo con la suerte que tuve, de que esta operación tan peligrosa que me han hecho haya tenido muy buen resultado* [232]. Sin embargo, inesperadamente, la novela se cierra unas páginas después luego de una (¿supuesta?) segunda operación¹³ tal vez más exitosa a partir de la cual Ana llega finalmente a “su verdad” ya no como diálogo con el padre sino como verdad respecto de la madre y la hija: ... *porque tengo muchas ganas... de verlas... Y es cierto, eso sí es cierto (...)* *quiero hablar con ellas,...y hasta pueda ser... que nos entendamos* [270, énfasis mío]. Ana, a último momento, cambia el entender(se) por el “entender(nos)”. La comunidad buscada, finalmente encontrada en las mujeres de la familia, implica también el pasaje del texto del diario a la acción¹⁴. El diario como ejercicio de introspección se resuelve, en tal sentido, fuera de sí mismo en un cambio de parecer que da paso al deseo de acción. Deseo de permitir que la madre y la hija viajen finalmente a México, aunque sea “a último momento”, y que abre el espacio futuro (aunque incierto, y esto parece decisivo) de una transformación. Teniendo en cuenta que *Pubis angelical* es un relato que interroga por el sentido “de la vida y de la muerte”, es también un relato sobre el tiempo por lo que las secciones de pasado, presente y futuro intercaladas a lo largo de la novela dialogan necesariamente con ese final que supone quizá no tanto una posibilidad de salida sino de pensamiento de esa salida.

En tanto género íntimo, el diario que escribe Ana llega después de una larga serie de diarios modernos que hacen foco en la introspección y el autoexamen sin poder escapar a las limitaciones que la sociedad de su época impone al género como forma del “conocimiento de sí”. Ana, sin embargo, no se conforma con conocerse, porque en realidad no es posible quedarse con alguna versión de sí misma mejor que otras: *es que yo soy la tonta que no encuentra su personaje* [195]. Fluctúa entre

todas las posibles explicaciones acerca de la motivación del diario, así como fluctúa entre distintas versiones de sí misma a la hora de tratar de entender su propia vida en términos de un “yo femenino”. Por una parte, no está de acuerdo con el feminismo de su amiga Beatriz, pero al mismo tiempo ha ido siempre contra la corriente en relación con su rol de madre y esposa. Aspira a encontrar al “hombre ideal”, ese “ser superior” que la guíe; reproduce –convencida hasta la exageración, y ésa es una clave a tener en cuenta– los estereotipos de género (la mujer del lado de la sensibilidad, la “poesía”, la frivolidad, la pasividad¹⁵), y al mismo tiempo reconoce su propia contradicción: *Pero entonces no tendría que darme rabia cuando tratan de llevarme por delante* [93]. La escritura del diario la pone en la disyuntiva de “ser espectadora” o “pretender algo más”:

Pero tal vez sea ésa la verdad, *que siempre en la vida hay que ser espectadora*. Pero no, ése es mi caso, o el caso de muchas, pero no es posible que sea ésa la verdad de la vida ¡tiene que haber algo más!

Me da vergüenza ser espectadora, pretendo algo más. Lo comprendo a Pozzi cuando dice que entró al peronismo porque desde adentro puede hacer algo por cambiar lo que no le gusta. Así por lo menos está tratando de hacer algo en la vida, *de entrar en acción*. O se hace la ilusión de estar en algo. Pero yo no podría hacerme esa ilusión, poniéndome en su lugar. Porque no le creo a esos tipos, por más que quiera. Es tan confuso todo lo que proponen” [193, énfasis mío]

En este pasaje del diario, Ana se está haciendo eco, en parte, de lo que se lee páginas antes en el capítulo VI de la novela, que podría haberse titulado la “Lección de Historia”, en el que Pozzi, en diálogo con Ana, hace un resumen de la historia política argentina desde el derrocamiento de Perón en el '55 hasta el presente de la novela –1975– y explica los motivos que lo han llevado a incorporarse al peronismo. Las posiciones que adopta cada personaje parecen en principio inamovibles: Pozzi detenta un discurso bien consolidado, aporta explicaciones tanto generales respecto de “la política” como particulares respecto de la coyuntura argentina. Aunque en definitiva no llegarán a ponerse de acuerdo, Ana, una “despolitizada” en términos de Pozzi, hace sin

embargo preguntas ingenuas pero que llevan a Pozzi a reconocer zonas grises de su propio discurso¹⁶. Más aún, el planteo general de la novela en relación con la complejidad de la coyuntura política argentina hace que los discursos por momentos se mezclen o los personajes se vayan corriendo de lugar. Cuando Ana habla con Pozzi ocupa el lugar de la pregunta ingenua pero, al mismo tiempo, incómoda, que hace ver las contradicciones de cada posición en la coyuntura. Pero cuando habla del mismo tema con Beatriz, su amiga mexicana quien, aunque no es una “despolitizada” no logra comprender la situación argentina, Ana se desplaza hacia explicaciones más “comprensivas” en relación con el discurso de Pozzi¹⁷. En realidad, comprende a Pozzi –el personaje de la novela del que en definitiva ha estado verdaderamente más cerca– mucho más de lo que sospecha. En uno de los últimos diálogos con Beatriz, cuando Ana ya se ha enterado de la muerte de Pozzi en Buenos Aires en un enfrentamiento con la policía, pregunta: — *¿Qué muerte va a tener... más significado? ...¿la mía o la de él? —No debes hablar así. —... ¿Qué hago yo... por mi país...aquí... tan lejos...?* [246].

Por supuesto, las limitaciones “estructurales” del personaje de Ana no podrían llevarla al tipo de acción asumida por Pozzi. Pero, en última instancia, la escritura del diario –aunque no la conduzca a un conocimiento de sí que la novela plantea también ilusorio¹⁸– más bien la lleva a “ponerse en peligro al decirlo todo”, esto es, ponerse en ridículo por pliegue exagerado al estereotipo de género: *pero una mujer que no pierde la cabeza por un modelo de alta costura, no es una mujer* [97]. Aquello que tiene para contarle al padre muerto, la mayor vergüenza, no es sólo ser espectadora “en general” sino haber sido espectadora en el drama íntimo y político que la ha convertido sin siquiera ser capaz de reconocerlo, como sostiene Pozzi, en una exiliada política: *Me da vergüenza, será por eso que no lo quiero contar a nadie, ni pensarlo yo siquiera* [94]. Aun así, todo el relato que sigue a estas palabras en el diario cuenta los detalles de la relación que mantuvo en Buenos Aires con Alejandro –*derechista extremo (...)* *Y que tenía malas amistades, gente de extrema derecha, ultra católicos, y nacionalistas. Y que esa gente estaba acomodada con el nuevo gabinete de Perón* [103]– quien la hace seguir por un detective –*se estaba entrometiendo en mi intimi-*

dad [101]-, hace que allanen la casa de su madre y que la echen del trabajo, pero quien también la “compra” con regalos: *Cómo me iba a animar a decirle lo que pensaba de él. Pero no quiero pasar por santa tampoco, juegan una parte importante también los regalos. Qué poder puede tener una persona con mucho dinero, qué miedo da eso* [100]¹⁹. La gran vergüenza: no haber sido capaz de reaccionar a tiempo en una trama sórdida que pone en evidencia la estrecha relación entre política e intimidad.

Hasta se podría relacionar el instante de peligro que significa para Ana decirlo todo en su diario con el ejercicio de la parresía que Foucault detecta en el mismo momento en que analiza cartas y escrituras de sí como espacios del cuidado de sí²⁰. Ana, quien nunca antes había sido capaz de decir lo que pensaba frente a los hombres (Fito o Alejandro), quien no pudo enfrentar la trama siniestra tejida a su alrededor por Alejandro, necesita decir la verdad en su diario como paso hacia el futuro. Que el futuro le sea de todos modos incierto debido a la enfermedad no cambia sin embargo el proceso.

También en *El beso* y en *Maldición* se ponen en evidencia las relaciones entre política e intimidad a partir de la incorporación de cartas y diarios íntimos. De una a otra novela, pasando por algunos de los relatos de *Estertores*, se insiste en mostrar que es allí donde está la clave: en *El beso*, la incorporación de “Mi carta”, el bolero de Mario Clavel –que, como ya señalé, marca también el comienzo de algunos de los relatos de *Estertores*–, es el primer momento clave del desarrollo de la relación de Molina y Valentín²¹, justo después de que Valentín recibe la carta *en clave*²² de su compañera en la que le comunica la muerte de otro compañero. Casi podría leerse como espacio autorreferencial de gran parte de la narrativa de Puig: cartas, boleros –[que] dicen montones de verdades [143]- y claves anudan el espacio de lo íntimo y lo público y permiten la transformación que, en el caso de *El beso*, llevará a cada uno de los personajes a ponerse en el lugar del otro: –Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero [140]. Y hay una segunda carta: la que Valentín, mareado y debilitado por la comida envenenada de la cárcel, dicta a Molina. Se trata de la carta dirigida a Marta, la antigua novia de Valentín, a quien

reconoce querría tener cerca en ese momento y no a su compañera militante. Se trata en este caso de una carta que no llega a destino. Como Berto en *La traición*, Valentín rompe finalmente la carta pero el episodio conduce al segundo momento en que los cuerpos se acercan a través del cuidado: como la debilidad de Valentín le impide ir a ducharse con el agua helada de la cárcel, Molina ingenia un sistema para ayudar a limpiar de a partes el cuerpo de Valentín sin salir de la celda. En ese contexto, la cadena de cartas²³ –la carta política en clave que es también una carta privada en la que la compañera le cuenta su relación con otro hombre y la carta “de amor” dirigida a Marta y provocada en realidad por la carta política/íntima de la compañera– actúa como disparador del acercamiento de los dos personajes. Valentín mezcla así, en principio a su pesar aunque más adelante lo acepte, dos órdenes de subjetividad. La carta política lo ha entristecido al punto de quebrarse en llanto: *—(...) Y vos no sabés lo peor, y es que a nadie de ellos les puedo escribir (...) y como tu bolero, “porque la vida no nos unirá nunca”, al pobre muchacho ya nunca le voy a poder escribir una carta, ni decirle una palabra [146]*, esto a su vez lo lleva a pensar en Marta y a escribirle una carta que, aunque *no llega a destino*, lo acerca a Molina.

La escritura de ciertas cartas, y su cifrado en clave, también constituyen el eje que en gran medida estructura otra de las novelas. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, “la” novela del exilio escrita por Puig –incluso quizá más que *Pubis angelical*–, es una de las novelas/diálogo –casi por completo oral– que pone sin embargo en lo escrito un peso fundamental: la escritura de unas cartas (privadas) incorporadas a un diario personal de anotaciones mayormente políticas –como la carta política de *El beso* también *en clave*– será la única capaz de conjurar el olvido, la falta de memoria. Al comienzo de la novela, en Nueva York, el señor Ramírez, un argentino de setenta y cuatro años, anteriormente preso político en su país, y que ha perdido la memoria luego de un episodio que se develará en el texto mucho después, es paseado en su silla de ruedas por Larry, norteamericano de treinta y seis años, graduado en historia y desempleado.

Desde las primeras palabras de la novela se señala que el exilio es un problema “de nombres”: Ramírez no comprende *qué es eso de ‘le*

pusieron un nombre' [9]; sabe “todas las palabras” pero no logra sentir las íntimas conexiones del lenguaje²⁴: —Señor... Larry. Yo sé inglés, sé todas las palabras. En francés, en italiano, sé las palabras. En castellano, mi lengua original, sé todas las palabras... [10]. La novela cuenta el lento y arduo proceso de “confrontación” por el cual se puede dar la reconstitución del nombre propio mutilado en relación directa con el exilio: ser extranjero es no poder sentir el lenguaje. Ramírez, quien ha perdido la memoria, es un exiliado. Su nombre completo es Juan José Ramírez (al igual que Juan José Pozzi, en *El beso*, quien regresa a la Argentina bajo el nombre falso de Juan José Ramírez²⁵), pero en la novela se lo nombra sólo como “señor Ramírez”. Por su parte Larry, quien en su adolescencia leía *El extranjero* de Camus y se imaginaba en las playas de Argelia, es un extranjero dentro del propio país (es marxista, se negó a ir a Vietnam). Además, Larry, cuyo nombre completo es Lawrence John, es descendiente de inmigrantes: el apellido de su abuelo paterno era Giovanangelo: *cuando mi abuelo entró se lo mutilaron en Inmigración* explica Larry [31].

En la cárcel, Ramírez había escrito una especie de diario personal –anotaciones políticas sobre socialismo y organización sindical, pero también asuntos privados– sobre (encima de) unos libros franceses; Larry será el encargado de descifrar la clave en un trabajo casi filológico que hará que su lectura se convierta también ella en escritura: —*Podría ser material útil para mí... para comentarlo. Escribir algo*, dice Larry, [125]. De ahí la importancia de las anotaciones de Ramírez y de las cartas. Además, porque la clave para descifrar las anotaciones también es una cuestión de “nombres”: Ramírez había armado un sistema de escritura poniendo números encima de palabras escritas en francés. El nombre (la identidad de Ramírez, su escritura) se traduce en números y la novela lo dice en un juego de lenguaje: la palabra “número” en español equivale en efecto a la palabra “nombre” en francés.

En varios sentidos, los libros sobre los que Ramírez escribe su diario personal dramatizan (por apego y desapego) el conjunto del texto: *La Princesse de Clèves*, novela psicológica que cuenta la vida de una mujer; *Adolphe*, novela autobiográfica que cuenta la vida de un hombre; *Les*

Liaisons dangereuses ²⁶, novela epistolar que lleva el elemento relacional a nivel de procedimiento, son textos canónicos de la subjetivación burguesa moderna y forman el dibujo de las relaciones sociales dentro del texto. Tales relaciones siguen un esquema fijo: un hombre (el padre), una mujer (la madre), y un elemento mediador (el hijo, fruto de la relación). Tanto la familia de Larry como la de Ramírez están compuestas por tres miembros: padre, madre, hijo²⁷. El otro trío de interés es el que forman Ramírez, Larry y la enfermera de Virgo; este trío, al tiempo que recrea la situación básica familiar (esto es, la novela familiar), muestra en su funcionamiento toda una *microfísica del poder* que se despliega en torno de la tenencia de los libros que “guardan” las anotaciones en clave de Ramírez.

En tanto relato sobre el nombre, *Maldición* es también un relato sobre el nombre del padre. En otra parte he señalado ya que seguir las evidentes pistas de lectura psicoanalítica que ofrece la novela, una vía posible para la crítica, implicaría hacerle un juego quizá demasiado mimético al texto. Además, esta “carta al padre” que escribe una y otra vez la literatura del Puig es, como la de Kafka, una escritura a la vez íntima y pública, es decir, política. Así como el autoritarismo familiar de Berto en *La traición* se “explica” tanto por la fallida relación con el hermano/padre como por los problemas en los negocios, es decir, tanto en la esfera privada como la pública, el del señor Ramírez, quien según lo descifrado por Larry del diario en clave había “maltratado” a su familia, se debe a su actividad política.

Por otra parte, es específicamente sobre *Les Liaisons dangereuses*, una novela epistolar, que Larry realiza el trabajo de desciframiento. El eje “dramático” de lo descifrado por Larry del diario personal de Ramírez es una carta no enviada (nuevamente: los hombres “fuertes” escriben cartas pero no las envían) de éste a su hijo, y que a la vez transcribe partes de una carta que el hijo le había enviado a la cárcel pero que a Ramírez no le han permitido conservar. Se trata del subrayado de partes enteras de una de las cartas de la novela base continuada en clave por Ramírez, escritura que “desenmascara” el conflicto padre/madre/hijo y que, en definitiva, da lugar a que Larry revele finalmente la verdad de la amnesia de Ramírez:

—A ellos los mataron, a su esposa, a su hijo, y a la pobre francesa que subía y bajaba el telón. Bastó con poner una bomba en su casa. Usted les habría deseado la muerte alguna vez, y el deseo se cumplió. Y eso le arrasó el cerebro. Enfermo ya como estaba por el calabozo y la tortura... [259].

Ramírez, como anticipé, acusa a Larry de tergiversar todo, niega el carácter íntimo de las anotaciones de la cárcel aunque no las anotaciones políticas, niega la carta por lo que niega también su posibilidad de transformación. La novela, con todo, termina con una carta de Larry escrita en el reverso de una solicitud de empleo y dirigida al Sr. Brown del Departamento de Empleos Profesionales en la cual Larry, en camino de su propia transformación, solicita empleo como asesor sindical (actividad que desarrollaba Ramírez en Buenos Aires). También en este caso se trata de una carta al padre: Larry escribe al Sr. Brown: (...) *de pronto me di cuenta que usted tenía razón con sus consejos [278].*

III. Coda: Ni acá ni afuera

El “entremedio” –pliegue y umbral– entre lo público y privado, analizado hasta aquí a partir del particular uso de géneros íntimos, puede leerse al mismo tiempo en la construcción de los espacios representados como localizaciones abiertas, poco definidas o estables. La crítica ha señalado ya el carácter de encierro de los espacios en estas tres novelas –la cárcel, el hospital, el hogar de ancianos (o en su defecto, la silla de ruedas)–. Lo que postulan las novelas, sin embargo, es un proceso por el cual se puede construir, articulando espacios textuales (géneros discursivos e incluso espaciamientos gráficos de textos) y representaciones de espacios (espacios narrados), un espacio “otro”, no localizable pero transformador, fundado en las relaciones entre cuerpos y lenguajes. Aunque el punto de partida sea siempre la clausura *encarnada* de la situación inicial, dada por la representación de cuerpos confinados no sólo en el espacio físico del encierro sino también en una subjetivación sexual premoideada hasta el estereotipo (la mujer pasiva, el macho, la loca), las novelas ponen en discurso una exploración que abre otros espacios. En tal sentido, además de los espacios textuales de los géneros íntimos, esa exploración incorpora otras zonas textuales como las notas

al pie en *El beso* o los pasajes de ficción dentro de la ficción alternados con el espacio de la historia narrada: el relato de películas en *El beso* y los pasajes ficcionales (ensoñaciones y/o alucinaciones) en *Pubis y Maldición*. Pero esos espacios de exploración no son de ningún modo un punto de llegada; es la articulación de todos esos espacios entre sí y con los espacios narrados (la localización en la historia narrada) lo que da lugar a la apertura.

Se trata de una potencia del “entremedio” que encuentra quizá su mejor representación en el espacio común recreado en la celda por Molina y Valentín: espacio cerrado pero abierto, exterior a sí mismo, ni el adentro de la cárcel ni el afuera de la vida “real” por fuera de ella. En palabras del propio Molina “ni acá, ni afuera”: — *¿Y sabés qué otra cosa sentí, Valentín? Pero por un minuto, no más (...) Por un minuto solo, me pareció que yo no estaba acá... ni acá, ni afuera* [222].

La relación homoerótica entre el “heterosexual” y “la loca” abre el espacio del desplazamiento subjetivo donde ya no valen las anteriores certezas. Por un lado, Valentín transforma su perspectiva heterosexual primero en un no saber nada²⁸ y luego en la convicción quizá ingenua *de que el sexo es la inocencia misma* [224], y por el otro lado, Molina, quien asumiendo primero el estereotipo de mujer pasiva se “disuelve” en el cuerpo del otro²⁹, encuentra luego una nueva posibilidad: (...) *Es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero se siente... —...fuera de peligro. — Sí ahí está, ¿cómo lo sabés? —Porque es lo que yo siento* [238].

Esa nueva posibilidad se abre además en la aparición de la risa en unas novelas bastante amargas que no parecen hablar de comienzos sino de finales: poco antes del final, Valentín encuentra la risa: —*Me parece que es la primera vez que te reís desde que tuve la mala suerte de entrar en tu celda* [226]. La misma risa que encuentra Nidia, la octogenaria que decide desembarazarse del modelo familiar heredado y mudarse sola a Río de Janeiro al *cae(r) la noche tropical* de la última novela de Puig.

Las novelas señalan esa risa (ese umbral) como espacio de una potencia, pero no lo realizan o actualizan por completo (¿cómo podrían sin falsearse a sí mismas?); por eso casi todos los personajes centrales

mueren (Pozzi, Molina, Ramírez) o están tal vez a un paso corto de la muerte (Ana, Valentín) en estas novelas en las que las singularidades hacen “por un minuto” comunidad sin reivindicar una identidad³⁰. De allí que la comunidad buscada sea potencia política incluso (o más bien, justamente) en su carácter inestable: deslocalizada y efímera, señala tanto su propia contradicción como la necesidad de seguir buscando una salida que la realidad política por fuera de estas novelas no ha encontrado.

Puig produce así una literatura de lo “testimonial desplazado”³¹ que, en su política de pliegue y umbral tanto respecto de la cultura de masas como del discurso político, la deja incluso abierta a recepciones a veces contradictorias, lo que se advierte aun mejor una vez libradas la novelas a la transposición a otros lenguajes. El caso de *El beso de la mujer araña* es paradigmático en tal sentido en función de los avatares de sus sucesivas adaptaciones (propias o ajenas) como obra de teatro, película o comedia musical. Si, como sostiene Jill-Levine (1998: 322): “La perspectiva autorreflexiva, irónica y compasiva del autor hacia los elementos kitsch de las ‘vidas ordinarias’ –notable en el tono kitsch, ingenuo de Molina como narrador de películas– se desvanece en parte en la película, y desaparece por completo en el musical”, es necesario considerar con todo que las novelas pueden leerse todavía –antes y después de la película o el musical– como ese umbral que no se conforma con lo dado.

Notas

1. Que los personajes de Puig son *hablados* por los medios masivos de comunicación es algo que desde el inicio ha sido destacado por la crítica. En su reseña de *Boquitas Pintadas* en la revista *Los Libros* en 1969, titulada “Los silencios significativos”, Héctor Schmucler lo señalaba pero en función de argumentar acerca del modo en que las novelas de Puig, al no tener los personajes lenguaje propio, denunciarían la alienación generada por los medios.

2. La narrativa de Puig siempre exhibe sus marcos genérico-discursivos y, a partir de ellos, establece alguna torsión (contra el género)

hacia la singularidad. Se trate del melodrama en sus más diversas variantes –folletín literario, radioteatro sentimental, melodrama holywoodense–, del policial, la ciencia ficción, de tangos y boleros o del discurso institucional de la Iglesia, la escuela o el del “sentido común”. He desarrollado esta perspectiva en textos anteriores, aquí la leeré a su vez como uno de los modos que adquiere la política del pliegue y del umbral.

3. Las citas textuales que se realicen de aquí en adelante corresponden a las ediciones listadas en la bibliografía. Luego de cada cita

textual se consigna entre corchetes el número de página de estas ediciones.

4. Tal como hace notar Jorgelina Corbatta (1998), en el Encuentro en la Universidad de Göttingen de 1981 (reproducido en el libro de José Amícola (1992) Puig señala también que el discurso de Pozzi, que tuvo como punto de partida las conversaciones mantenidas en Roma con un periodista argentino amigo, pasó casi en forma directa a la novela. La entrevista con personas reales como punto de partida para la ficción había sido utilizada antes para la construcción del discurso de Valentín en *El beso*, para cuya composición Puig se entrevistó con ex presos políticos. Por otra parte, aunque no comparto la evaluación ideológica que podría leerse detrás del título de este texto de Corbatta (“Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Manuel Puig”), resulta de interés su propuesta de leer desde una perspectiva “relativamente virgen” (esto es, no tan frecuente en la crítica sobre el autor) el espacio político de la narrativa de Puig.

5. En su libro, Guillermina Rosencranz (1999) establece como *corpus* de análisis lo que identifica como “novelas de exilio” ya sea interior o exterior, en el que incluye no sólo a *Pubis* y *Maldición*, sino también a *El beso*. En el presente caso, tomo como eje de análisis las mismas novelas, más alguna referencia al volumen de relatos *Estertores de una década*, *New York '78*, por ciertas continuidades que puedo establecer entre ellas, pero claramente el “ciclo político” incluye también a *The Buenos Aires Affaire*.

6. Dice Perlongher (1990: 103): “Pero si esta superficialidad cosmética de la escritura pueril, trabaja con la superficie discursiva de los medios, y, más acá, con el lenguaje de todos los días, no deja de agarrar, sino más bien lo contrario, los grandes temas o conflictos sociales.”

7. Explica Matías Saidel (2007) el concepto de Esposito de lo impolítico: “su perspectiva impolítica considera a la política como espacio del conflicto, de lo múltiple e imprevisible, en contra de una filosofía política que intenta la *reductio ad unum*, la representación del orden, el fin de la política.”. Cfr. también, aun con sus diferencias, Jean-Luc Nancy (*La comunidad*

inoperante), Giorgio Agamben (*La comunidad que viene*) y Roberto Esposito (*Communitas*).

8. “Señor, yo no sabía que usted estaba escribiendo una carta, yo creí que estaba haciendo cuentas.” [27-28].

9. Quien habría querido estudiar abogacía (como Pozzi y Ramírez) si el hermano mayor no lo hubiera hecho dejar los estudios a los quince años.

10. El título original fue *Ein Brief*, pero en general se la conoce como “Carta de lord Chandos”. Para un análisis de la “Carta de lord Chandos” en el contexto del quiebre de toda certeza respecto del sentido, cfr. Claudia Kozak (2006a). Que el final del siglo XX y el comienzo del XXI reinstale el interés por las escrituras del yo no implica tanto una vuelta a las articulaciones de estos géneros con la subjetivación burguesa pasada sino, justamente, la exploración de nuevos vínculos entre lo social y lo subjetivo en el marco de unas sociedades que están revisando/discutiendo/postulando su carácter “poshumano”.

11. Ahora que es posible leer reunidas en libro las cartas que Manuel Puig (2005, 2006) envió a su familia –principalmente a su madre– durante buena parte de la gran cantidad de años que pasó fuera de la Argentina, contamos con un excelente ejemplo de ello. Leemos las cartas de Puig como una novela, y aunque pueda reconocerse en este caso en la primera persona Puig la voz que siempre estuvo ex profeso ausente en las novelas, es posible leer estas cartas como la novela de la vida de Puig –por otra parte, excelente narrador– contada a su madre con todo lo dicho y lo no dicho de una construcción novelesca/ficcional.

12. “Diario querido: soles y lunas se han sucedido en la bóveda del cielo sin que nosotros tuviéramos nuestro encuentro acostumbrado, el encuentro del alma con su espejo (...)” 260.

13. Beatriz, la portadora de la noticia de la segunda operación, asegura a Ana que le está diciendo la verdad. Aunque ni Ana ni los lectores le crean, la insistencia de Beatriz deja abierto el final.

14. Geneviève Fabry (1998: 147-154) señala ambas cuestiones: la reconciliación final de Ana con su propio sexo y con la experiencia

del tiempo como legado entre pasado (la madre) y futuro (la hija). También el hecho de que muchos personajes puiguanos pasen de la narración a la acción, aunque no lo señale particularmente para el caso de Ana.

15. "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" [93]; "Pero la verdad es que la mujer cuanto más pasiva mejor, más elegante ¿o no?" [89]; "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 chinchillas 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. ¿Y qué más tenemos en la cabeza las mujeres? Lo pienso un poco y se me ocurren más cosas: poemas de amor, conciertos melosos de Raschmaninoff, y cuadros de Delacroix, y bossa nova (...)" [231]. La enumeración -imperdible- en realidad muestra una doble faz característica de Ana: por un lado toda su frivolidad y su pliegue al estereotipo; por otro, cierta ironía respecto de sí misma.

16. "— ¿Pero [Perón] era un tipo de derecha o no, para vos? —Era un populista. —Dale con eso. —Sí, dale —Tenía una estructura mental formada por su educación militar y por las experiencias que vivió en la Italia de Mussolini, pero era ante todo un pragmático, es decir buscaba la fuerza allí donde ésta estaba. No interesa si él en el fondo era un derechista. —Pero cómo no iba a interesar, ahí tenés lo que dejó de herencia, una presidenta de ultraderecha. —Tenés razón, interesa, desde hace unos meses he comenzado a sospechar más de lo que yo creía. Pero no me abrumes. La herencia es un resultado. La política se ejerce por opciones (...) y en distinto plano también me hice las preguntas que vos me hacés. Hasta

puedo contestarte que no las tengo del todo contestadas." [121]

17. "—Si era tan bueno ¿cómo se hizo peronista? —Beatriz, muchísima gente buena se hizo peronista." [57]

18. El rol que juega el inconsciente en las secciones del Ama y W218 es central en ese sentido para justificar la imposibilidad del conocimiento total del sujeto acerca de sí mismo.

19. "A pesar de eso, a los pocos días llegaron paquetes de Saint-Laurent y me resultó imposible devolver semejantes bellezas." [96].

20. Sostiene Foucault (2003: 272): "Más precisamente, la parresía es una actividad verbal en la cual un hablante expresa su relación personal a la verdad, y arriesga su vida porque reconoce que decir la verdad es una obligación para mejorar o ayudar a otras personas (tanto como a sí mismo). En parresía, el que habla usa su libertad y elige la franqueza en vez de la persuasión, la verdad en vez de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en vez de la vida y la seguridad, la crítica en vez de la lisonja y la obligación moral en vez del propio interés y la apatía moral". Y más adelante (276): "En tiempos de los epicúreos, la afinidad de la parresía con el cuidado de sí se desarrolló hasta el punto en que la parresía misma era primariamente considerada una *tejne* de guía espiritual para la 'educación del alma'". Por otra parte, si bien el correr peligro en extremo se asocia al arriesgar la vida, sostiene el autor que ése es sólo el caso extremo (269): "(...) el parresiasta es alguien que asume un riesgo. Claro que este riesgo no es siempre un riesgo de vida".

21. Como señala Graciela Goldchluk (1998: 53): "El primer bolero de la novela ("Mi carta" de Mario Clavel) aparece junto con el primer contacto físico entre los personajes, cuando Molina limpia y arropa a Valentín".

22. "—"Querido mío: hace mucho que no te escribía porque no tenía coraje para decirte todo esto que pasó (...) la noticia del pobre tío Pedro (...) Yo sé que vos no querés que se hable de esas cosas porque la vida sigue y se necesita mucha valentía para seguir en la lucha por la vida, pero a mí es lo que más me ha embromado desde que soy vieja." Todo esto es clave, te diste cuenta ¿no? (...) —Cuando dice

“desde que soy vieja”, quiere decir desde que entré en el movimiento. Y cuando dice “la lucha por la vida” es la lucha por la causa. Y tío Pedro, por desgracia es un muchacho de 25 años, compañero nuestro del movimiento. Y yo no sabía nada que se había muerto...” [138].

23. Y por supuesto la cadena de relatos de películas que es el principal dispositivo organizador de la novela. “El relato de películas elimina el tiempo y hace posible la relación entre ambos: relato/relación, efectivamente pueden ser sinónimos. Como condición de posibilidad de toda comunicación, el relato de películas constituye el primer eslabón de una cadena de intercambios que van pautando el tiempo de la ficción.” Cfr. Claudia Kozak (1998: 291).

24. “—Mi nombre es Larry. El suyo es Ramírez. Y Washington es el nombre de la plaza. La plaza se llama Washington. —Gracias, eso lo sé. Lo que no sé... es lo que tendría que sentir, cuando se dice Washington” (9). Para distintas derivaciones de esta “falta” en relación con la falta de “contexto”. Cfr. Claudia Kozak (2006b).

25. El hecho de que Pozzi asuma el nombre de Ramírez en su vuelta a la Argentina, y que ambos personajes sean abogados con labor política ha sido ya señalado por la crítica.

26. *La Princesse de Clèves* (1678) de Mme de La Fayette, *Les Liaisons dangereuses* (1782)

de Pierre Choderlos de Laclos, *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant.

27. Larry tiene un hermano y una hermana que, sin embargo, parecen formar grupo aparte. El día que Larry lleva a su novia a casa para que sus padres la conozcan, por ejemplo, los hermanos no participan directamente de la cena familiar: «Mi hermano y hermana eran pequeños, subían y bajaban por la escalera para darle una ojeada nomás. Y cuchicheaban y se reían entre ellos». [199].

28. “— ¿Te sentís mejor? —Sí... —... — ¿Y vos?... Valentín, decime... —No sé... no me preguntes... porque no sé nada” [221].

29. “—Me pareció que yo no estaba... que estabas vos solo. —... —O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos.” [222]

30. Sostiene Giorgio Agamben (1996: 55): “(...) que las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres se co-pertenezcan sin una condición representable de pertenencia (...) eso es lo que el Estado no puede tolerar en ningún caso”.

31. Sostiene Ricardo Piglia (1993: 116): “Ese contraste [entre verdad y ficción] (exasperado hasta el límite en la magnífica *Maldición eterna*, la mejor novela de Puig desde *La Traición*) crea un extraño desplazamiento: Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas.”

Referencias Bibliográficas

- ADORNO, Th.W. (1984). El artista como lugarteniente. En: *Crítica cultural y sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Madrid: Sarpe.
- AGAMBEN, G. (1996). *La comunidad que viene*. Trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos.
- AMÍCOLA, J. (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- CORBATTA, J. (1998). Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina. En: Amícola, J. y Speranza, G. [comps.] *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; pp. 167-188.
- CROCI, P. (2006). Correspondencias literarias. En Kozak, C. [comp.] *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo; pp. 91-103.
- ESPOSITO, R. (2003). *Communitas, origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FABRY, G. (1998). Metalepsis e identidad: re-lectura de la novelística de Manuel Puig a la luz del pensamiento de Paul Ricoeur. En: Amícola, J. y Speranza, G. [comps.] *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; pp. 147-154.

- FOUCAULT, M. (1988). Sobre la genealogía de la ética. Entrevista de Hubert Dreyfus y Paul Rabinow. En: Tomás Abraham [comp.]. *Foucault y la ética*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2003). Coraje y verdad. En: Tomás Abraham [comp.]. *El último Foucault*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GOYTISOLO, J. (1994). *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara.
- GOLDCHLUK, G. (1998). Mundo raro: del amor y la literatura. En: Amícola, J. y Speranza, G. [comps.]. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; pp. 51-58.
- HOFMANNSTHAL, H. von. (1990). *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*. [1902]. Trad. Jaime García Terrés. México: FCE.
- JILL-LEVINE, S. (2002). *Manuel Puig y la mujer araña*. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. (1998). Novela/Teatro/Cine/Musical: de Kiss a Kitsch. En: Amícola, J. y Speranza, G. [comps.]. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; pp. 320-326.
- KOZAK, C. (1990). Una política del género, en: *Revista América Hispánica, Homenagem a Manuel Puig*, III (4): 13-29.
- _____. (1998). Nuevamente el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico). En: Amícola, J. y Speranza, G. [comps.]. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; pp. 287-294.
- _____. (2006a). Palabra muerta habla. Cien años. En: Kozak, C. [comp.]. *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; pp. 23-42.
- _____. (2006b). "Maldición de hombres / chiste de mujeres. Variaciones sobre géneros, literatura y cultura mediática, en *Revista Cuadernos del Sur, Fascículo Letras*, (35-36): 169-182.
- NANCY, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: < <http://www.philosophia.cl/> > [26 de febrero de 2009.]
- PAULS, A. [comp.] (1996). *Como se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PERLONGHER, N. (1990). Breteles para Puig, en: *Revista América Hispánica, Homenagem a Manuel Puig*, III (4): 101-105.
- PIGLIA, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca.
- PUIG, M. (1970). *La traición de Rita Hayworth*. [1968]. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (1982). *The Buenos Aires Affaire*. [1973]. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1982). *El beso de la mujer araña*. [1976]. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1982). *Pubis angelical*. [1979]. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1980). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1993). *Estertores de una década. New York 78*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. (2005). *Querida familia, tomo 1: cartas europeas*. Goldchluk, G. (ed.) Buenos Aires: Entropía.
- _____. (2006). *Querida familia, tomo 2: cartas americanas*. Goldchluk, G. (ed.) Buenos Aires: Entropía.
- ROSENCRANZ, G. (1999). *El cuerpo indómito. Espacios de exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Simurg, 1999.
- SAIDEL, M. (2007). Reseña sobre Roberto Esposito y su mirada impolítica, en: *Red de Investigadores en biopolítica.cl*. Disponible en: < http://www.biopolitica.cl/docs/publi_bio/saidel_esposito_impolitico.pdf > [27 de junio de 2010.]
- SCHMUECLER, H. (1969). Los silencios significativos, en: *Revista Los libros*, (4): 8-9.
- Teruel, J. (s/f). Luis Cernuda, en: *Liceus. Portal de las Humanidades*. Disponible en: < <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/011321.asp> > [22 de enero de 2009.]