LAS CRONICAS DE MANUEL PUIG

I

UNIDAD ESTRUCTURAL, UNIDAD ESTETICA

> Una imitación poética, por lo tanto, debe estar unificada de la misma manera en que lo está una imitación de cualquier campo mimético, es decir, teniendo un solo objeto. Puesto que la trama es imitación de una acción, ésta debe estar unificada y completa, y los hechos particulares deben estar tan estrechamente concentrados, que si se traslada uno a otro sitio, o si se quita cualquiera de ellos, la totalidad resulta desatada y dislocada; porque un elemento cuya adición o sustracción no causa una diferencia perceptible no es en realidad una parte de la totalidad (1).

Aristóteles está hablando de la unidad orgánica de una trama (tramas en general, aunque estudia el drama en particular) y de la idea general, la acción de la que la trama es la realización, pero su manera de concebir la obra de arte como una totalidad estética puede revelarnos la profunda mutación que está ocurriendo en la narrativa del río de la Plata, en obras como *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* (2), de Manuel Puig.

El asunto de la novela, la acción aristotélica que imita es el proceso dialéctico de la historia. Sus tramas, sin embargo, no son los hechos de la historia, que derivan su unidad, su causalidad, de la secuencia cronológica, sino los procesos de la historia, las tesis y antítesis de una época dada. Estas observaciones no son de ninguna manera la base de una crítica aristotélica de la novela, género por otra parte desconocido por el filósofo: se trata del aislamiento de un elemento que todas las obras narrativas han compartido, una

---

(1) Esta cita de la *Poética* de Aristóteles corresponde al capítulo VIII, líneas 30-36, de las ediciones de Bekker y Kassel.

(2) Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires, 1968), *Boquitas pintadas* (Buenos Aires, 1969). Todas las citas son de estas ediciones. Se referirá a *La traición de Rita Hayworth* como *La traición*.

trama, y lo que distingue la novela de otras formas de narrativa, su relación especial con la historia. Si hay dos factores que distinguen la nueva novela hispanoamericana (conste que este término ya no sirve y se usa sólo como una conveniencia) de sus antecedentes, son su concepto de acción histórica y su presentación de esta acción, su trama.

La cita de Aristóteles es, en cierta manera, un comentario irónico que puede influir en nuestra lectura de *La traición* y ayudarnos a entender el significado de la ubicación «equivocada» del capítulo XVI, «Carta de Berto, 1933». Esta carta debía haber aparecido como una interpolación en el capítulo II, «En casa de Berto, Vallejos, 1933», y su presencia al final de la obra constituye otra señal al lector que la realidad del libro está más allá del tiempo cronológico. La dislocación puede entenderse como un episodio fuera de la trama, y luego sólo importante como información sobre la prehistoria de ésta, o, en efecto, como uno de los hechos que impulsarán a la acción a su fin.

Esta carta nunca enviada explica ciertas cosas: la situación económica de la familia de Toto, la relación entre Héctor, Toto, Berto y Mita y por qué Héctor vive con sus tíos; explica también el origen de los problemas psicológicos de Héctor —su machismo, su necesidad de ser su propio padre, sus relaciones necesariamente donjuanescas con todas las mujeres—, para vengarse de la madre que se murió. Explica todo esto, pero no tiene nada que ver con ninguna acción dramática (excepto como una causa indirecta) y, más importante, no tiene nada que ver con el establecimiento de una trama. Es decir, la razón por la que el autor puede situar esta carta tan significante al final es que la acción que él está tratando de representar no depende de ella. Pero esto todavía no explica por qué lo hace.

Explicar por qué Manuel Puig puso la carta al final de su obra en vez de situarla en su posición «correcta» en la estructura cronológica sería explicar las metas estéticas del libro. Si bien la trama, siguiendo el concepto aristotélico, sirve como la encarnación de una acción abstracta —una ciudad está padeciendo una peste y el rey de esta ciudad tiene que salvarla descubriendo la causa de la enfermedad—, en la obra de Puig no hay en realidad ni acción ni trama. Para Aristóteles, el foco de la obra (entiéndase, de la acción y su trama) es la imitación de ciertas clases de actividad humana —no la imitación de los hombres sino las acciones, no lo particular sino lo genérico—, pero para Puig lo que vale es una especie de abstracción localizada, una manera metafórica de hablar no de lo que puede ocurrir, sino de lo que ha ocurrido.

Puig habla de la historia no en términos dialécticos, como lo hace Scott o Balzac, sino de acuerdo con los varios tipos de personalidad que el ambiente ha engendrado. Su interés no reside en la recreación de la historia por medio de personajes cuya vida reproduce los factores dialécticos de la era en que se sitúa el libro, sino en reproducir el resultado de un momento histórico: sus habitantes. Este intento puede parecerse, por lo menos en esta descripción, como una nueva tentativa naturalista, una nueva versión de la *tranche de vie*, pero no es así. Para Puig no son interesantes las causas cósmicas (económicas, políticas), sino los resultados particulares de una situación. Sin embargo, esta particularización no prescinde de los arquetipos —sería imposible hacerlo a menos que el autor escribiera biografías en vez de obras de ficción—. Es lo que hace con estas figuras, cómo las presenta al lector y, más importante, qué reacción espera provocar en el lector, lo que nos preocupa más.

El protagonista de *Edipo rey* y su público están en la misma situación. Están esperando cierta información, información que provocará en el rey un reconocimiento que, a su vez, inspirará en el público ciertas emociones que se exorcizarán al final de la obra. Pero el público de Manuel Puig, ¿qué espera, qué le va a pasar? En primer término, *La traición de Rita Hayworth* no tiene un protagonista en el sentido tradicional, de manera que no vamos a simpatizar con ninguna figura en una forma extremadamente fuerte. Toto, el centro de gravedad estético de la obra, no es un protagonista. ¿De qué acción lo sería? El se desarrolla junto con Héctor, y en cierta medida con los demás personajes, pero no hay nada en su vida, más allá del fluir y acumular del tiempo, que dé unidad a la acción total, que la haga orgánica. Si Toto fuera el centro de un conflicto social —escoger entre la religión y el escepticismo; optar, como Hans Castorp, entre el espíritu y la ciencia, o, como Horacio Oliveira, entre el autoconocimiento y la duda permanente— la obra sería más coherente en términos dramáticos. Pero no es así.

Para comprender lo que pasa en esta obra, conviene situarla en una falsa categoría estética compuesta de muchos géneros: la meditación histórica. Pondríamos en este género obras como *Our Town*, de Thornton Wilder (teatro); *Under Wilkwood*, de Dylan Thomas (obras de teatro que no dependen de una trama para su unidad); *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson (cuentos); *Eyeless in Gaza*, de Aldous Huxley (novela), y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (novela alegórica). Lo que tienen en común estas obras es su investigación de lo particular en la historia, junto con una presentación episódica, a veces cronológica. Además, todas tienden a aislar cier-

tos personajes en un momento desconectado de la historia y luego aislarlos para pasar a otros. Todas, menos *Cien años de soledad,* se componen de discursos o de capítulos breves que exploran el estado mental de un personaje en un momento dado —*Cien años* intenta hacer esto con la historia total de un pueblo—. Es decir, en todas no hay unidad de acción; hay más bien un deseo casi simbolista de recrear en nosotros la situación mental-social del personaje en un momento, momento que es un elemento de la historia de una época, momento en la vida o muerte de un mito.

Las primeras tres obras, *Our Town, Winesburg, Ohio* y *Under Milkwood,* son obras sentimentales, evocaciones de dramas triviales de pueblo en forma poética. La poesía de la situación se deriva de la ternura con la que el autor trata su asunto: no hay problemas cataclísmicos, como en Ibsen, y los problemas son de tipo doméstico. *Eyeless in Gaza* desordena la cronología, y así reproduce el resto desordenado de la época anterior a la Segunda Guerra Mundial. En vez de una serie de retratos o de pequeñas historias individuales *(Winesburg, Ohio),* el libro de Huxley es un montón de fotos, cada una con su fecha, que el lector examina una por una. Es el lector quien organiza la obra.

Todas estas obras son exámenes sentimentales de una época histórica y todas son también obras satíricas. Por supuesto, el sentimiento puede dominar en una u otra obra, pero cada descripción de la vida amorosa, cada revelación de las aventuras sexuales de un personaje son momentos de tipo paródico o sentimental. Es la sátira, mitigada o apoyada por el sentimentalismo, que caracteriza la literatura novelesca hispanoamericana de la época de la posguerra y la estructura paratáctica que caracteriza a esta llamada «nueva novela» refleja la de estas obras.

Ni Thornton Wilder, ni Anderson, ni Thomas, ni Huxley son sus fuertes, pero pueden servir como modelos que iluminarán el concepto de unidad orgánica vigente en la obra de Manuel Puig, la culminación de toda una nueva estética novelesca.

Otra posibilidad, otra «fuente» para esta manera de concebir una narración extensa en prosa en relación a la historia serían las novelas de *stream of consciousness* de Faulkner y Joyce. Faulkner, como modelo, parece más accesible que Joyce, y su influencia en Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez es una de las piedras de toque de la crítica de estos autores. Pero la obra de Faulkner es el resultado de un proceso muy distinto al que ha engendrado finalmente a Manuel Puig. Podemos ver en la obra de Faulkner un momento crítico: la publicación de *Sartoris,* en 1929

(dedicada a Sherwood Anderson), cuando todo un mundo cristaliza en términos dialécticos. El enfoque de lo que sigue puede diferir radicalmente de lo que aparece en *Sartoris,* pero esta novela, arraigada profundamente en la técnica novelesca del XIX, será siempre el fondo estético sobre el cual se edifica la producción faulkneriana.

La evolución de la obra de García Márquez es totalmente distinta porque la mutación que se produce en un cuento como *Funerales de la Mamá Grande* y luego en *Cien años de soledad* es principalmente el resultado de la reacción del autor a la historia, a lo que había sido la esencia de su obra. La situación se vuelve grave cuando el novelista ya no puede aceptar como real lo que era durante una época la única realidad. No es solamente una mujer lo que se entierra en *Funerales de la Mamá Grande;* es la estructura falsificada que ha sido la historia nacional. Por eso, el narrador del cuento tiene que expresarse «antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores» (3), es decir, antes de que esto que fue una aberración tenga tiempo de definirse como una institución nacional, antes de que esto que no tuvo el derecho de existir sea consagrado por los que han mantenido el mito de la historia. Si la Mamá Grande existió, existió como símbolo o imagen, como algo que era sintomático de una situación social, política, moral, pero algo demasiado absurdo para este mundo.

Esta situación paradójica (cosas reales-irreales) es la idea básica de *Cien años de soledad,* donde la historia se reduce a algo que está encerrado en un libro, algo que tiene que estar encerrado en un libro porque es imposible que exista en realidad. Es la reducción satírica (y sentimental) de la historia, la negación de todo lo que ha dado unidad de acción a la novela desde sir Walter Scott. Una vez que el novelista se concibe de su materia cruda, de eso en que las vidas particulares de sus personajes se basan, como algo no inmanentemente real, como algo que no es más que un simulacro, algo falso y simultáneamente simbólico, entonces pierde todo lo que apoyaba la realidad de su obra. Puesta en duda la realidad de la historia, la realidad de la novela explota. Las víctimas de este cataclismo estético son, primero, la trama, ya que ni la causalidad ni la cronología son importantes en sí o como reflejos del juego dialéctico histórico, y, segundo, el concepto del personaje como reflejo de la dialéctica, como encarnación de uno u otro lado de la lucha histórica.

Es curioso que el novelista hispanoamericano más interesado en el lado teórico de la literatura, Julio Cortázar, concibe su situación

---

(3) Gabriel García Márquez: «Los funerales de la Mamá Grande», *Los funerales de la Mamá Grande* (Xalapa, 1962), 131.

como novelista en términos existencialistas y no históricos. En sus referencias a la novela en el ensayo-entrevista con Luis Hars, en *Rayuela,* con los conceptos de Morelli, y en las varias referencias al género en sus libros más recientes, Cortázar se preocupa más por la psicología del lector que con la relación entre el novelista y la historia. Aunque esta actitud es consistente con el interés temprano del autor en el surrealismo, en el deseo de este movimiento de transformar la vida del público, parece muy anticuada en una época que ve más allá de la psicología, un período que ha decidido renunciar a algo que le parece ridículo, la historia. ¿Por qué preocuparse por la creación de un nuevo hombre, por la poetización del universo cuando todo aquello contra lo cual se ha rebelado está confesando su irrealidad? Para Manuel Puig el mundo de Julio Cortázar, la Argentina de la década de los 1950 *(Los premios),* el ambiente filosófico-cultural de la segunda mitad de la misma década *(Rayuela)* y el mismo ambiente imbuido por el amor loco en los 1960 *(62, modelo para armar),* carece totalmente de interés. Sus preocupaciones no son las de un autor todavía vinculado con los movimientos de vanguardia de principios de siglo y los novelistas de la primera mitad del siglo (Dashiell Hammett, Malraux, Graham Greene, Camus), sino con la búsqueda de un mito personal, la conciencia y su opuesto en el mundo marginal, tangencial de la Argentina rural de los 1930 y 1940.

II

EL MUNDO MITICO DE CORONEL VALLEJOS

Por esto su novela puede prescindir perfectamente de trama y de protagonista —en el sentido tradicional—. En Toto está la abstracción que quiere revelarnos Puig; en él está el mito de la conciencia y sus contramitos, pero después de planteado este sistema de arquetipos, el protagonista desaparece como actor y la obra se resuelve en una vuelta a las circunstancias primordiales, en el mito de Urano (Berto) o en la figura del padre en la configuración edípica: un sistema de mitos ha engendrado a otro. Los mitos y los arquetipos, las explicaciones socioeconómicas y freudianas están allí, pero no es esto lo que el lector experimenta como el elemento más significante de la lectura. Más importante es el desarrollo de una conciencia, de un ser consciente de su existencia, y una vez que este fenómeno aparezca, el autor está libre para explorar sus alternativas, sus opuestos y sus posibles versiones futuras.

El proceso (no es una trama, aunque tiene una crisis) se crea en tres etapas: primero, en el tiempo, la masa informe de elementos en el capítulo intitulado «En casa de los padres de Mita; La Plata, 1933»; segundo, en la historia, que termina en el capítulo V, «Toto, 1942», y tercero, en los capítulos restantes, que son la versión de las alternativas y variantes del mito de Toto. El último capítulo, la carta «perdida» del padre de Toto, Berto, a su hermano, el padre de Héctor, nos vuelve al tiempo primordial, al punto de partida —el punto cero en que empieza y termina el mito—. De las vibraciones más lejanas de la Ur-situación, la figura permanentemente ambigua de Jaime, volvemos a él, no como una vuelta al origen, a la causa, sino como el retorno a otra versión de otro Toto, de otra encarnación de la conciencia.

La primera frase de *La traición de Rita Hayworth,* no puede considerarse como uno de los momentos más apasionantes de la literatura mundial:

> El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de lino color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel.

No dice nada; es decir, resume el significado trascendental del mundo en que tiene lugar la novela. La vida consiste en repetir labores minuciosas, inútiles en el último análisis. Los actores son voces en una casa, voces que repiten fórmulas lingüísticas: «Las labores parece que no cansaran, pero después de unas horas...», «Los días pasan volando, el primer día parece que no...», «Qué hombre más cabeza dura, te creés que todos pueden comer como bueyes como vos, qué cabeza dura», «Primero hay que barrer, después pasar el trapo, así el piso queda bien limpio para recibir la cera». Nada sucede en este mundo: estamos por el momento en el universo de la segunda obra de Manuel Puig, el del folletín, donde la historia se reduce al tiempo, a la repetición de papeles de dos dimensiones, donde no hay personas, sino personajes.

Por supuesto, el lector recibe aquí mezclada con el lenguaje y los tópicos domésticos información sobre la madre de Toto, Mita. Ella es el producto de este ambiente, pero es distinta. Fue «casi novia» de un galán de cine, tiene «la manía del cine» y lee mucho. Estos elementos pueden parecer de poca importancia, pero en realidad son las primeras señales de la manera en que Mita es diferente: que fue novia de un galán, sólo importa como dato personal (aunque se compara a Berto con el actor por ser también hermoso), pero que va mucho al cine y que lee más de lo normal, implica que es potencialmente una Emma Bovary argentina. No lo es, pero, como Emma, encuentra algo en la vida ficticia —del cine o de los libros— que no está en su propio

mundo. Lo que ella encuentra y lo que encontrará Toto después es la realidad, la historia, que no existe en el mundo de *La traición.* Por eso la vida en sus momentos más apasionados se parece para estos personajes de novelas o de películas; la vida sólo alcanza la realidad del arte en sus horas de crisis. No es la *Literarisierung des Lebens,* sino el reconocimiento del hecho de que la vida no puede ser tan real como el arte o como la historia —las guerras y otros sucesos importantes que tienen lugar siempre en otro sitio.

La visión del mundo de dos dimensiones, el mundo de *Boquitas pintadas,* en que vive Mita y en que nace Toto, termina en un gesto verbal. Los parientes de Mita no entienden su predilección por los libros, es decir, no ven más allá de la circunstancia doméstica donde todo se mide según el concepto del trabajo. No entienden cómo Mita puede entrar en la biblioteca después de haber pasado un día estudiando, pero su asombro rápidamente degenera en una reducción casera del asunto:

> «A leer más todavía, Mita tiene una vista de hierro.»
> «A leer novelas.»
> «Siempre veo que están las mismas caras, hay poca luz en esa biblioteca. Esas pobres lamparitas colgando del techo están negras de sucias, tienen una pantalla de vidrio como en forma de una pollerita de tul, de vidrio blanco, y están negras de hollín. Con un trapo empapado en aguarrás se podrían limpiar en un minuto, tanto la lamparita como la pantalla, y habría más luz en esa biblioteca» (20).

Estos personajes han llegado a su límite; no pueden ir más allá de su marco intelectual. El autor no los condena, no los critica por ser así; más bien los presenta como una forma de vida algo inferior, como versiones incompletas del hombre.

El caso más significante de *La traición,* el *gestalt* o configuración alrededor del cual se organizan tanto los personajes de dos dimensiones del primer capítulo como los otros, las versiones o los avatares, es Toto. Lógicamente, su figura no se destaca radicalmente de su fondo, y hay mucho en él de su ambiente, mucho del mundo del primer capítulo. Pero hay más: algo que lo va a llevar a una situación en que vivirá de una manera tangencial con este fondo o estructura socioeconómica. Esta ambigüedad social será el resultado de dos factores: la inteligencia y la anfibología sexual del muchacho. El primer factor no necesita aclaraciones más que la afirmación que la inteligencia de Toto es también comprensión, que no solamente asimila información, sino que puede también intuir.

Hay sólo tres capítulos dedicados exclusivamente a Toto: el III, «Toto, 1939»; el V, «Toto, 1942», y el XIII, «Concurso anual de composiciones literarias. Tema libre: "La película que más me gustó", por José L. Casals, 2.° año nacional, Div. B» (1947). Quiere decir que vemos a Toto entre los seis y siete años, entre los nueve y diez años y entre los catorce y quince años. Estilísticamente, los capítulos III y V son idénticos: un *stream of consciousness* o libre asociación de ideas. El XIII, como su título indica, es un ensayo escolar, una interpretación de una película, interpretación que nos revela los últimos desarrollos de la personalidad del muchacho en la manera indirecta que caracteriza la presentación de Toto después del capítulo V.

En el capítulo III se encuentran los elementos formativos que contribuyen al concepto de Toto como símbolo del hombre consciente, mentalmente despierto en el mundo rural de Coronel Vallejos. Desde el principio se ve su fascinación con los espectáculos y también su ojo crítico: «Con el mismo traje, iban disfrazados, en el Beneficio de la Escuela 3 el número de los chicos más grandes bailaron vestidos como los muñecos, la gavota, el número más lindo de la Escuela 3 ¡mami! ¿por qué no viniste? con papi, porque mami de turno en la farmacia se perdió todos los números que hicieron los chicos de la Escuela 3» (31). Toto no participa en el programa porque deja el Jardín de Infantes, pero cuando habla del número en el beneficio que toca a su grupo dice: «La marcha de los enanitos fue el número más feo del Beneficio de la Escuela 3...» (33). Un tema sugiere a otro sin ningún sistema progresivo aparente, pero a pesar de este desorden superficial, dos elementos importantes de la personalidad novelesca del muchacho aparecen: primero, su tendencia a fijarse en los aspectos exteriores de los hechos —los vestidos, la música, la artificialidad—, y segundo, su racionalización metafórica de los hechos, rasgo simultáneamente pueril y femenino porque nunca se transforma en acción directa.

Según las convenciones del *steam of consciousness*, el personaje está comunicándose consigo mismo y no con los lectores. Toto, al criticar «la marcha de los enanitos», en que él debe haber participado, pero en que no toma parte por razones que no menciona, está en el mismo acto confesando algo y transfiriendo su sentimiento de culpa a la circunstancia que, según él, engendra el problema. Esta manera de comportarse es idéntica a la de todos los niños y no sería interesante si no llegara a ser una constante en la vida de Toto. Todas las situaciones críticas de su vida adquieren un carácter metafórico, y las metáforas, en vez de simplemente desplazar la culpa del muchacho a la escena del problema, utilizan como racionalizaciones elementos dra-

máticos tomados de películas. Otra vez, la expresión de estas crisis está dentro de la paratáctica libre asociación de ideas y representa la manera en que la conciencia del muchacho exterioriza ideas que no podrían expresarse, por ejemplo, en forma verbal. Son el principio muy primitivo de la expresión artística, aunque durante este período de la vida del muchacho, esta racionalización creativa no es más que racionalización o, cuando se transforma en acto público, en mentiras.

En el capítulo V, «Toto, 1942», esta comunicación entre la conciencia y la subconsciencia se transforma en sistema. Aquí los problemas entre el hijo y su padre, es decir, entre la conciencia del hijo y sus reacciones instintivas, subconscientes a su padre como presencia masculina competidora, se transforman en una alegoría basada en las películas *Sangre y arena* y *El gran Ziegfeld*. Hay otras películas que proporcionan elementos a la libre asociación de ideas, como hay hechos autobiográficos que aparecen también: conviene saber que una maestra le ha explicado científicamente el proceso reproductivo a Toto, que el tío de una amiguita (Alicita) le parece hermoso a Toto, que Alicita lo ha rechazado, que ha presenciado actividades sexuales y que se le ha explicado en el catecismo el juicio final. La relación entre Toto y su padre, sin embargo, es la situación básica del capítulo, aunque ésta no se presenta abiertamente.

Toto suele ir al cine con su madre (Mita), pero en esta ocasión va con su padre y su madre: a ver *Sangre y arena,* con Tyrone Power y Rita Hayworth. Toto describe a Rita Hayworth así: «Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero que hace traiciones. Y decime papá todas las otras partes que te gustaron, cuál artista te gusta más. ¿Rita Hayworth?» (88). Desde este momento, a causa de la palabra traición (y quizá porque el padre no lo lleva, después del cine, a una confitería, como había prometido) se asocian las figuran de Rita Hayworth y Berto (el padre). Toto entra en la configuración de la manera siguiente: «No la cara traicionera de Rita Hayworth: papá dice que es la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. en letras grandes, le dibujo de fondo un peinetón y algunas castañuelas. Pero en *Sangre y arena* traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R.H. en letras grandes» (89). El «muchacho bueno» es Toto; lo sabemos porque él se ha definido así en el capítulo III al compararse con Shirley Temple: «Pero yo no soy un pescadito malo, yo soy un pescadito bueno y le desato la soga y la Shirley Temple se escapa. Porque yo voy a ser bueno como la Shirley» (47). Que su modelo es una muchacha puede ser sencillamente una casualidad, y que esto significa algo para el futuro sexual del muchacho es algo imposible de juzgar. Además, los personajes en las estructuras alegóricas de Toto no

siempre mantienen su valor sexual: Rita Hayworth es una imagen de su padre, no por razones sexuales, sino por su *traición.*

De «muchacho bueno» Toto se convierte en huérfano en su versión onírica de *El gran Ziegfeld,* y otra vez es su padre quien resulta condenado. Aquí la comparación entre Berto y el tío de Alicita (un empleado de banco) enfatiza el deseo de Toto de eliminar a su padre. El tío le gusta a Toto porque siempre está bien vestido, bien afeitado, mientras que «papá tiene la barba que pincha porque está nervioso...» (80). El tío aparece como el protagonista en el resumen de Toto de *El gran Ziegfeld* (que, además, tiene un falso *happy ending)* y salva la vida a Luisa Rainer, con la ayuda del mandadero del hotel, «que es un chico sin padre, que el padrastro le pega» (81). Mientras cuenta la trama de la película, Toto se enreda más y más, hasta que dice:

> Y todos los días, después del banco, él [el protagonista, tío de Alicita] viene a cuidarla a Luisa Rainer, y el mandaderito le cuenta si ella comió o no, que ahora en la pieza tiene comida de sobra. Y el tío un día la besa en la boca y le dice que la quiere y yo desde la cocina del hotel le tiro una moneda al del organito que pasa por la calle para que toque una pieza, y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. Y ella está contenta, piensa que ahora van a salir juntos y se van a casar y lo van a llevar a vivir con ellos. Y corre y lo abraza y le da un beso fuerte en los cachetes al hombre, que tiene esa cara linda de bueno bien afeitado, bien peinado con gomina, y le dice «¡no voy más con mi padrastro!» (82).

Es en ese momento en que la realidad, que la mente del muchacho puede torcer sólo hasta cierto punto, entra de nuevo en la obra, y aunque Luisa Rainer no muere, el tío de Alicita tiene que volver a su verdadera mujer porque ésta acaba de tener un hijo. El pobre mandaderito «llora todas las noches, bien despacito para que el padrastro nervioso [Berto] no se despierte y le grite» (83).

El gran Ziegfeld no puede terminar bien porque Toto no quiere, en realidad, que el tío de Alicita esté con nadie. El es la figura más misteriosa de la configuración porque como sustituto de Berto no corresponde a ninguna figura real (sin contar el verdadero empleado de banco, que no es más que la actualización física de una idea). Sin embargo, al fin del capítulo V, donde hay una visión del juicio final, reaparece el tío de Alicita, que es uno de los buenos, los salvados.

> ... que por donde camina el que se casó con la tía de Alicita las gotas de fuego no queman, se vuelven plateadas y livianitas como papel picado, y yo doy un salto desde este zaguán tan oscuro y él me levanta en brazos..., porque alto desde donde estamos empezamos a mirar todos los truenos y rayos que caen sobre los

> malos, y no voy a tener más miedo porque no nos va a pasar nada, y mamá me hace señas que está cerca también salvada en el alto de otra lomita..., y yo miro al tío de Alicita, que ahora tiene la cara lisita afeitada como siempre y más lustrosa que nunca, como los muñecos, y los ojos ya no son más de hombre, son de piedras preciosas..., y en brazos me tiene contra el pecho y me tiene bien fuerte para que nadie me arranque...; entonces voy a estar pegado al pecho de él, y por ahí sin que se dé cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicita..., porque voy a estar adentro de él como el alma está adentro del cuerpo... (102).

El resultado práctico de esta fusión final es que Toto puede besar a Alicita, que lo había rechazado antes, pero el resultado espiritual es que Toto asimila la figura idealizada de su propio padre (que no figura entre los salvados) para poder gozar él solo de su madre, desplazada aquí por Alicita, imagen femenina que suaviza el concepto edípico. En términos sexuales, sin embargo, la situación total no es edípica porque la relación entre el muchacho y su madre sólo da la ocasión para el verdadero drama sexual: la fusión de Toto y el tío de Alicita. Es él, desde su apariencia en *El gran Ziegfeld,* quien es el objeto de las fantasías de Toto; es él quien recibe los besos allí y es él quien salva a Toto aquí, siendo el contacto físico una metáfora para el acto sexual.

El capítulo XIII, el ensayo escrito por Toto sobre «La película que más me gustó», presenta la tercera etapa del desarrollo espiritual del muchacho. El «muchacho bueno» de los capítulos III y V se identifica ahora con Johann Strauss, es decir, con una versión del artista. En esta etapa, el proceso de identificación y racionalización se concentra más en el futuro del muchacho, ya consciente de lo que lo distingue de su medio ambiente, y casi anuncia su vocación. No hay en *La traición* una estética enunciada por el protagonista como la hay en *Retrato del artista adolescente.* El artista incipiente se identifica de una manera simultáneamente más vulgar y más melodramática a causa de su relación con un ambiente aislado cultural y estéticamente.

El problema de Toto es la ausencia de modelos, vivos o literarios. Como el gusto de los que lo rodean es pobre, él también tiene preferencias semejantes —por esto puede idealizar a actores mediocres de cine y creer que películas como *El gran vals* son excelentes—. Por otra parte, la importancia de la película como una estructura psicológica es enorme. Debido a su relación con su padre, Toto prefiere verse en el papel del humilde, el oprimido, el huérfano cuyo padrastro lo maltrata. Pero el cuadro se complica más en esta fase de la vida de Toto porque ahora Héctor, su primo, es más obviamente un rival, no sólo en las relaciones (psicológicas, por supuesto) de los dos con Mita, sino tam-

bién en un sentido más abstracto aún, la virilidad. Por eso la figura masculina que representa el rival en *El gran vals,* el duque Hagenbruhl, no es sólo Berto, el padre de Toto, sino también Héctor, que siempre había sido mayor, más fuerte, más viril que Toto.

La identificación de los otros componentes de *El gran vals* en el *weltbild* de Toto ofrece más problemas. Johann es huérfano de su padre, y esto recuerda el «buen muchacho» de *El gran Ziegfeld,* pero en esta película el protagonista tiene no sólo una madre, sino también una mujer y una amante. La figura de la amante es la más complicada: en la película ella es la cantante de ópera, Carla Donner, de quien Johann se enamora y con quien tiene la relación amorosa más importante de su vida. Si *La traición* fuera de Thomas Mann, se podría decir que ella es el arte, la segunda esposa del artista, su inspiración, el espíritu que él sólo puede poseer por un corto plazo, pero esta visión no corresponde ni al mundo de Toto ni a su formación estética. Carla Donner, al fin, abandona a Johann convencida por los argumentos de Poldi, la mujer legítima de Johann, y éste se desespera (según Toto) porque «nunca logró que ella lo quisiera con locura» (283). En la vida de Toto esta situación puede corresponder a las relaciones con muchachas que ha tenido desde el capítulo V, relaciones que lo demuestran siempre rechazado, el que sufre en vez del que hace sufrir. Por otra parte, en los capítulos relacionados con el XIII, Toto es casi un alcahuete, arreglando las citas de Héctor.

Racionalizando todo esto, es posible ver en Carla Donner la figura femenina total, que quiere a Johann por su creatividad, primero, y luego por su virilidad; antes de que Johann tenga relaciones sexuales con Carla, se lo describe como un débil: «Su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva» (275), mientras que en el momento en que la posee, se lo describe así: «Y Carla lo abraza sin poder ceñir entero el tan ancho tórax...» (278). Esta metamorfosis indica que aunque Toto quiere ser amado como lo que es, el ser sensible, artístico, cuando se imagina en el acto sexual, quiere ser su primo Héctor, el atleta, el Don Juan. Pero él sabe, como lo sabe el lector, que no será así, que su vida sexual vacilará entre el voyeurismo y algo que todavía no tiene nombre en su conciencia.

Enfatizar el peso de este capítulo es quizá exagerar la importancia de Toto en el libro a partir del capítulo V. Su personalidad es la que nos impresiona más, porque es el que tiene más relieve, el que se destaca más del ambiente de Coronel Vallejos. Pero el enfoque de Puig se ensancha a lo largo de la obra para incluir otras posibilidades humanas, otras facetas del mundo de Vallejos y alternativas potenciales para Toto mismo. Por eso los últimos siete capítulos (de un total

de dieciséis) abandonan, más o menos, a la familia de Toto para estudiar a sus contemporáneos. El interés del autor (además de su deseo de crear personalidades) se divide entre lo sociológico y lo psicológico. Es decir, estos otros personajes no alcanzan el nivel de individualidad que encontramos en Toto, y sus monólogos interiores o sus diarios no revelan la profunda vida subconsciente de Toto. De hecho, después de la presentación de Héctor (capítulo IX) los personajes apenas tienen individualidad y son, en grado mayor o menor, tipos, figuras abstractas, generalizaciones sobre una u otra manifestación de la vida provinciana.

De los cuatro, los dos más interesantes son figuras femeninas: Esther y Herminia; la primera, de la misma edad que Toto, y la segunda, su maestra de piano. El capítulo XII, «Diario de Esther, 1947», estudia la mentalidad de una muchacha de la clase baja, Esther Castagno, que asiste al Colegio Incorporado George Washington con Toto porque ha ganado una beca.

El diario de Esther es un estilo de pensar, el de toda una clase social: el proletariado durante la época de Perón. Sería difícil comparar la inteligencia de Esther con la de Toto, ya que, si bien la visión del mundo de él está deformada por el cine, por sus relaciones familiares, al menos tiene conciencia de sí como individuo, y por eso tiene una perspectiva bastante amplia de la sociedad. Pero Esther pertenece a un nivel de conciencia totalmente distinto: ella vive los trastornos de la adolescencia de una manera melodramática. Un ejemplo: «Domingo 7. Tendría que estar contenta y no lo estoy; una pena que no es honda, pero es pena, quiere anidar en mi pecho. ¿Será la luz mortecina de este crepúsculo de domingo? Ya se va el domingo con su bagaje de doradas promesas, y las promesas no cumplidas... de noche no brillan más, como mi broche de lata» (236). Es un lenguaje o una manera de pensar —y aparentemente no hay mucha distancia entre pensamiento y lenguaje en Esther— compuesto de frases hechas, de conceptos baratos. Puede ser semejante, en una manera irónica, a los gestos e ideas de Toto, que él toma del cine, pero lo que es artificial en él sirve como la entrada a una nueva realidad, la del arte, mientras lo que Esther asimila de su ambiente se funde con su personalidad, que será la de cualquier muchacha de su clase.

Es cuando se expresan en un nivel político que estos modos de pensar encuentran su verdadero campo de actividad, su ambiente vital:

> ... con el brazo tronchado [mi padre] sujeta el diario y con la mano izquierda le da vuelta la página. Ahora que los pobres tenemos nuestro diario, sus múltiples páginas la expresión de nuestro líder, en una palabra encerrado el corazón de un pueblo... ¡Perón!,

> en un año que eres presidente no caben en las páginas de cada día de todos los meses de este año de periódicos las cosas que has hecho por nosotros... y, sin embargo, caben en tu corazón ¡juguetes para tus niños!, todos los niños desvalidos del territorio nacional; ¡leyes para tus obreros», que no han de ser ya humillados; ¡auxilios para los cargados de años y los cargados de penurias!, mi pobre padre, y su universo pequeño, de casa a la fábrica y de la fábrica a casa... (242).

Aquí hay una especie de conciencia que no está en Toto: la conciencia de clase, la conciencia de estar abajo y de tener un líder que está al parecer tratando de ayudar. Toto y su familia son burgueses venidos a menos, ya no son ricos, pero todavía tienen nexos con un pasado no sólo más cómodo económicamente, sino socialmente también. Ninguna de las dos familias es criolla: la de Toto siendo de ascendencia española, y la de Esther, de origen italiano; pero hay en la familia de Toto un aire más cosmopolita, más urbano, que tendría que identificarla con, precisamente, aquellos elementos contra los cuales militaba el peronismo, la alta burguesía.

Las aspiraciones de Esther, estudiar medicina, se derivan de esta conciencia política:

> Pero bien lo expresó el diputado por Matanzas que habló en la reunión del domingo: «Ya no pueden negar la existencia de una fuerza nueva, la oligarquía verá las necesidades del obrero, aunque éste tenga que abrirle de un machetazo el cráneo y escribírselo en el seso con los dedos, ¡y la tinta será su misma sangre oligarca!». Palabras brutales, pero necesarias, que repudié cuando recién las oí, antes de recapacitar. Palabras brutales, pero ciertas. Porque el trabajo es santo, y el trabajador es así santificado, su sudor lo baña en la gracia divina. Se suda con una pala y también se puede sudar de otro modo, con el torno o extrayendo muelas, y desinfectando caries, y más aún, operando atacados de peritonitis, o meningitis, o accidentados del tráfico callejero, en pocas palabras: administrando medicinas y cuidados a mi pueblo, mi pueblo querido, que quiero que quepa todo en mis brazos, los brazos de su doctorcita (263).

Su visión es orgánicamente completa: su problema edípico se transforma en un deseo frenético de ser médica porque así, metafóricamente, puede salvar a su padre, que perdió una mano en un accidente industrial. Siendo peronista, puede vengarse de los que causaron este daño a su padre. Es curioso que la perversidad inconsciente de Esther la hace concebir todas sus situaciones vitales en términos de cuadros en que alguien está sufriendo y ella lo ayuda, exactamente como puede primero rechazar y luego aceptar lo que dice el político sobre la necesidad de la violencia, la violencia siempre necesaria de los movi-

mientos políticos, violencia que terminará en un sueño para Esther en que ella curará a los heridos.

Esther puede considerarse como una versión de Toto sin conciencia total y sin entendimiento. Ella también crea un mundo ideal, un mundo demoníaco de represión, pero, a diferencia de Toto, este mundo carece totalmente de elementos estéticos. Es, en otra figura, otro personaje femenino, donde encontramos al otro lado de la balanza, el desarrollo estético sin trascendencia: la solterona maestra de piano Herminia, cuyo «cuadro de pensamientos» forma el capítulo XV.

Si bien Esther representa metonímicamente una clase social, algo que ningún otro personaje del libro hace, Herminia es una proyección de un desarrollo posible para la personalidad de Toto. Lo que representa ella es la pérdida de perspectiva, la personalidad tan dedicada al dominio de un campo (tocar el piano) que puede emplear esta dedicación como un pretexto para abandonar totalmente a la vida. Toda la preparación de Herminia carece de trascendencia porque es ejercicio puro, algo que no se traduce en creación. Es decir, Toto muy bien puede convertirse en un tipo de Herminia haciéndose maestro, negando el aspecto creativo de su propia personalidad y empleando su conocimiento para fines únicamente pedagógicos.

El rechazo de la vida y de la creación activa provoca también que su vida sexual se exprese en términos metafóricos:

> Hacía tiempo que no soñaba tan fuertemente como anoche. Me veía en mi cama en una noche de calor y me estaba por aplastar una locomotora, pero que me caía del techo, y caía despacio como si no tuviera peso, se me iba acercando infinitamente despacio, como a veces se ve una hoja caer lentamente de un árbol, y meciéndose en el aire, pero de más está decir que al tocarme me iba a aplastar. Y esta visión se repetía y repetía, me despertaba y al dormirme volvía a soñar lo mismo (294).

Primero supone que el sueño es el resultado de haber dormido «del lado del corazón» y luego asume como ha empezado a odiar a su piano «que la locomotora era el símbolo del piano» (297). Ella vive todavía en el nivel sexual en que estaba Toto cuando imaginaba su versión personal de *El gran Ziegfeld,* aunque es ella, incapaz de resolver sus propios problemas, la que reconoce que Toto «está muy afeminado de modales» (314). Es irónico que sea ella, cuya vida simboliza la frustración sexual, la esterilidad vital y estética, quien reconoce el problema esencial de la personalidad de Toto, como es también irónico que sea con ella con quien Toto tiene sus conversaciones más agitadas sobre la religión y los libros. Es de esta manera que ella se transforma en espejo incompleto, en un símbolo de un futuro posible pero evitable.

Con ella termina el proceso cronológico de *La traición de Rita Hayworth*, y después de su capítulo volvemos temporalmente a 1933, a la carta que Berto nunca envió a su hermano, el padre de Héctor. Los personajes, a partir de Esther, de veras no tienen nada que ver con ninguna acción desarrollada en el tiempo. Al autor le interesa presentar a Toto adolescente, y por eso nos lleva a 1947, cuando Toto tiene quince años. La obra, sin embargo, dejó de «avanzar» mucho antes, y en realidad nunca empleó el tiempo cronológico como una estructura esencial. No es el tiempo o la historia lo que da significado a estos personajes: es el mito de la conciencia y sus versiones incompletas lo que nos interesa más. El tiempo y la historia aportan algunas convenciones y una base en la realidad —acaso son elementos de la biografía del autor—, pero al final el lector se encuentra flotando con Toto en un mar de posibilidades, algunas de las cuales apenas entran en la conciencia creciente del protagonista; es decir, Manuel Puig nos ha dado el origen de una sensibilidad, no su fin.

III

EL FOLLETIN, EL MUNDO ANTIMITICO

El segundo libro del autor, *Boquitas pintadas*, nos vuelve a Coronel Vallejos, el escenario de *La traición*, aunque esta vez no presenciamos la creación de una conciencia, sino la perpetuación de la inconsciencia. En el primer capítulo de *La traición*, «En casa de los padres de Mita; La Plata, 1933», tenemos el tipo de personalidad que predomina en *Boquitas pintadas*, pero aquí el género, la forma, explica por qué no hay un Toto, una figura de tres dimensiones. Es decir, en *La traición* el lector no sabe qué esperar y está siempre moviéndose en una tierra desconocida, necesariamente, porque el enfoque cambia con cada capítulo y no hay ninguna acción, en el sentido aristotélico, que imponga un orden en los hechos. El único orden, además del verdadero orden —el sentido de Toto—, es el tiempo, que no es de ninguna manera una fuente de causas y efectos, excepto en un nivel muy rudimentario. En *Boquitas pintadas*, en cambio, tenemos un aviso, que aparece con el título, que informa al lector sobre lo que va a experimentar.

El título completo del libro es *Boquitas pintadas, folletín*, y si se acepta que esta obra es un folletín con ciertas modificaciones, la lógica estructural, la unidad del libro se manifiesta. Otra vez, la unidad no se deriva de una trama relacionada orgánicamente con una acción

global: la trama elemental que hay en *Boquitas pintadas,* los hechos cronológicos, no es lo más importante de la obra. Lo que nos fascina aquí es el subdesarrollo humano, una vida definida desde el exterior que carece de interioridad y trascendencia.

Boquitas pintadas existe, latente, en ciertos capítulos de *La traición,* en particular en el primer capítulo, donde el ambiente se cristaliza alrededor de las trivialidades enunciadas por la familia de Mita. Mientras que allá la obra total se define como meditación histórica, género inexistente en que se evoca paratácticamente a las personalidades (y la personalidad) de una era, aquí el género adecuado ya existía. Si bien en *La traición* Puig nos muestra la manifestación de la conciencia, en *Boquitas pintadas* revela el otro lado, el rechazo de la conciencia. Por esto, la obra es un folletín: un género al parecer relacionado íntimamente con el momento histórico que no tiene personajes totalmente humanos.

El folletín, a diferencia de la novela o del drama que existen a causa de la relación entre su acción, su trama y la historia o sólo entre acción y trama, deriva su coherencia del juego de pasiones en el tiempo. El folletín no tiene ninguna estructura precisa, orgánica, y depende de la presencia de algunas figuras —las que experimentan las pasiones— para el efecto (falso por supuesto) del realismo.

Esta estructura invertebrada, en que algo abstracto, desconectado del tiempo y de la historia —las pasiones— es el núcleo de la obra, insinúa o sugiere un realismo profundo (desde luego ilusorio) empleando como armazón dramático la familia, la organización del tiempo en generaciones. Pero la familia no es más que el simulacro del orden: da la ilusión de causa y efecto y hasta emplea circunstancias históricas para dar la idea de verosimilitud, pero como no hay acción orgánica, aristotélica, se ve que las causas y los efectos son momentáneos, que no hay un destino fijo en la obra. La familia está presente como un pretexto estético, pero sus miembros no comparten una misma acción o trama. En un folletín hay muchas crisis, aunque no hay ninguna de verdadera trascendencia: como la epopeya renacentista (en particular, *Orlando furioso),* se compone de infinitos episodios en que las mismas pasiones se repiten infinitas veces hasta la eternidad. En este caso tenemos una epopeya burguesa, la forma épica reducida a un nivel cursi.

La crítica que hace Aristóteles de las tramas episódicas, la misma que hace Cervantes *(Don Quijote,* I, XXII) de la novela picaresca, puede aplicarse aquí: la acumulación de episodios depende del azar o de la voluntad del autor y no está fiscalizada por ningún límite exterior. Es cierto que la novela picaresca depende de la presencia del pícaro

y que una vez desaparecido éste termina la obra, pero el folletín no depende de un solo personaje, sino de muchos, de manera que hay un surtido infinito de episodios.

El único elemento que no puede desaparecer del sistema estético del folletín es el público. Cualquier persona puede leer una novela o ir al teatro, pero es muy importante que el público del folletín esté «presente» para mantener la coherencia de la obra. Como lo esencial del género son las pasiones y como los personajes, mejor dicho, los nombres, no hacen más que encarnar o identificar estas emociones, es muy necesario que alguien contribuya al falso orden, al falso sistema de causa y efecto, recordando quién es quién, y cuáles sean las relaciones entre estas personificaciones de sentimientos. Este alguien es el público, el repositorio de lo ya acontecido, la memoria colectiva de la obra.

Si muchas novelas del XIX pretenden ser una crónica de la vida de una época, el folletín da la impresión de una falta de «historia»: no hay desarrollo social orgánico en estas obras; las situaciones cambian, hay guerras, cambios de fortuna, pero el juego constante de las pasiones no cambia. La historia queda petrificada en un presente fijo, burgués. Los personajes individuales no pueden cambiar porque están definidos desde su primera apariencia como encarnaciones de tal o tal emoción, y así el tiempo nunca se transforma en historia. Por eso el mundo «real», cuando aparece en el folletín, es siempre una metáfora de la vida de los personajes. Cualquier tema importante en la vida del público puede aparecer en la obra, pero primero se transforma en metáfora de una lucha particular de pasiones. El personaje que habla mal de la juventud, de la revolución sexual o que alaba el pasado, lo hace porque está en conflicto sentimental con un joven.

Estéticamente, entonces, la relación entre el folletín y su público se resuelve, no como en la novela con la identificación del personaje y el público, sino con la identificación del público y los sentimientos de la obra. El tiempo que fluye y que llega a ser historia para el público está disimulado en el folletín porque en realidad nada evoluciona. Si se habla de un hombre diciendo que es rico, famoso y misterioso, cuando aparece tiene que ser exactamente esto. El personaje no es más que el portavoz de los sentimientos que, a su vez, son la exteriorización de algo dentro del público, algo que no puede purgarse permanentemente, pero que necesita ventilaciones periódicas.

Boquitas pintadas es un folletín en el sentido de que representa conflictos sentimentales entre grupos familiares, en que sacrifica el desarrollo novelesco de sus personajes a la representación de las pasiones y en que tiene la posibilidad de extenderse infinitamente en el

tiempo. Pero la razón por qué es un folletín es más interesante que el hecho de que lo es. Como hemos visto en *La traición,* el momento en que el novelista deja de tomar la historia en serio, cuando ya no es real la historia, es el momento en que termina la novela tal como la entendemos. Cuando la sátira histórica asume el papel que tenía antes la novela, entonces el canon novelesco tiene que ceder. La «realidad» histórica tiene que transformarse en símbolo histórico y el tiempo mismo tiene que verse como algo enigmático, o una imagen de una realidad más profunda o una burla, el simulacro de algo significante.

Boquitas pintadas, como *La traición,* representa un mundo real, pero un mundo que carece de historia, un mundo donde el tiempo no ofrece los medios para un análisis dialéctico de las circunstancias. Esto equivale a decir que en el mundo rural argentino la historia no existe, que los seres que habitan este mundo viven en el fluir del tiempo, pero que no llegan a un nivel que distinga un estado prehistórico de uno histórico. Esto no quiere decir que no haya historia rural argentina, pero sí implica que lo que se ha denominado historia no es real, sino una ficción. Manuel Puig se empeña en representar esta historia falsa.

Boquitas pintadas se divide en dos mitades: «Boquitas pintadas de rojo carmesí» y «Boquitas azules, violáceas, negras», sugiriendo una transición desde la vida hacia la muerte. En realidad, la obra tiene lugar entre dos muertes: la de Juan Carlos Etchepare y la de Nélida Fernández de Massa (Nené). La muerte de Juan Carlos ocurre en 1947 y la de la Nené en 1968, lo que puede indicar un progreso temporal, pero en realidad la época en que tiene lugar la acción es más temprana: los últimos años de la década de los 1930 y los primeros años de los 1940. La importancia de la muerte no es dramática, sino, irónicamente, histórica: no se trata de la muerte de nadie *en particular*—Juan Carlos y Nené no son más que títeres—, sino la muerte-en-vida de este mundo sin trascendencia, el mundo de Coronel Vallejos. Toto tiene la capacidad de escaparse de su medio ambiente, aunque no puede liberarse nunca totalmente de él, pero las figuras de *Boquitas pintadas* nunca alcanzan ese nivel de conciencia.

Estilísticamente, esta despersonalización de los personajes se manifiesta en una técnica particular: las cartas. La técnica epistolar aquí repite un recurso ya empleado en *La traición:* tenemos solamente un lado de la correspondencia y algunas cartas nunca enviadas. Es decir, la carta es o un documento, un artefacto de la vida del personaje en que el lector participa de la misma manera en que participa en la exploración de esos manuscritos oportunamente encontrados en obras renacentistas, *Don Quijote,* por ejemplo, o es una representación dramática de los momentos en que el personaje oscila entre su máscara

social y lo que puede denominarse la frontera de la conciencia —que en realidad no es más que la expresión de las pasiones reprimidas—. En cambio, las cartas enviadas y el diálogo suelen subrayar la existencia de la fachada social, y en las entregas décima y duodécima el autor intercala en letra cursiva los pensamientos «íntimos» de los personajes al lado de lo que dicen, recurso no infrecuente en el folletín.

La técnica de exterioridad que caracteriza a *Boquitas pintadas*, el deseo de siempre presentar la figura y su ambiente físico en vez de concentrarse en la conciencia del individuo y su función dentro de la historia, como el representante de una clase social, hace que mucho de la obra parezca un inventario en vez de una novela. La tercera entrega (que lleva como epígrafe dos versos de la canción de Alfredo Le Pera que da el título de la obra, «Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas») empieza con una sección intitulada «Album de fotografías». El álbum (fechada en 1934) es del galán de la obra, Juan Carlos Etchepare, y el narrador no hace más que describir el álbum y su contenido, fotos de Juan Carlos en varias etapas de la vida. El lector no lo sabe aún, pero aquí están los elementos de la historia de Juan Carlos, los artefactos que sólo cobrarán significado cuando empiece la narración, el tiempo cronológico.

Del álbum, el narrador pasa a una segunda sección: «Dormitorio de señorita, año 1937». La descripción se proyecta hacia delante en el tiempo, ya que han pasado tres años desde que Juan Carlos inscribió su nombre y el año en el álbum. Pero el tiempo no pasa: se acumula. El dormitorio pertenece a María Mabel Sáenz, con quien Juan Carlos tuvo relaciones sexuales en septiembre de 1935, según nuestra interpretación de la inscripción en una foto que está en el cuarto. El sexo es la pasión más importante de *Boquitas pintadas*, el donjuanismo de Juan Carlos y la actitud reservadamente sensual de las mujeres, que sucumben, se arrepienten y que se comportan de una manera «sensata» al fin. Se ve esto en Mabel, que se siente obligada a consultar al «Correo del corazón» de la revista *Mundo Femenino* de 1936, para conseguir consejos —consejos que la orientan hacia los ideales burgueses del matrimonio y desahogo pecuniario en vez del amor sentimental.

De repente la perspectiva de la narración gana más dimensiones, cuando el narrador describe algo que ocurre afuera:

> Detrás de la ventana de la habitación ya descrita se ve un primer patio, cubierto por plantas de parra que se trepan y enroscan a un tejido de alambre colocado a modo de techo; más allá, canteros con rosales y jazmineros; por último, una gran higuera que sobrepasa la altura del tapial lindante con un terreno donde se cons-

truye el edificio de dos pisos destinado a la nueva Comisaría. Uno de los albañiles de la obra se protege del sol con una boina vasca, de la que escapa el pelo rizado, negro, como el bigote espeso sobre la boca grande y como los ojos que miran desde los andamios, por entre las ramas de la higuera en dirección al patio de rosales, jazmineros, parrales y ventanas cubiertas por cortinas de gasa blanca con motas verdes (46).

Perdidos en esta perspectiva (cuya analogía literaria sería la primera escena de *Der Mann ohne Eigenschaften,* de Musil, donde la narración empieza entre las nubes y baja poco a poco a la calle para llegar a una casa donde un hombre espera, mirando por una ventana) están los elementos de una historia futura, una relación sexual entre el ahora albañil (Pancho) y la dueña del dormitorio (Mabel), que termina en la muerte.

Todo en *Boquitas pintadas,* desde el título (que viene de un *fox-trot* cantado por Carlos Gardel en la película *El tango en Broadway)* hasta la esencia de la obra, las pasiones de Juan Carlos Etchepare, Mabel y la figura que aparece al principio de la obra, la Nené, llevan a la muerte, la anonimidad del olvido. El refrán o motivo más significante del texto, que aparece cuando mueren los personajes principales, resume la actitud del narrador hacia la vida en Coronel Vallejos:

> El ya mencionado día sábado 18 de abril de 1947, a las quince horas, los despojos de Francisco Catalino Páez [Pancho] yacían en la fosa común del cementerio de Coronel Vallejos. Sólo quedaba de él su esqueleto y se hallaba cubierto por otros cadáveres en diferentes grados de descomposición, el más reciente de los cuales conservaba todavía el lienzo en que se los envolvía antes de arrojarlos al pozo por la boca de acceso. Esta se encontraba cubierta por una tapa de madera que los visitantes del cementerio, especialmente los niños, solían quitar para observar el interior. El lienzo se quemaba poco a poco en contacto con la materia putrefacta, y al cabo de un tiempo quedaban al descubierto los huesos pelados. La fosa común se hallaba al fondo del cementerio, lindando con las más pobres sepulturas de tierra; un cartel de lata indicaba «Osario» y diferentes clases de yuyos crecían a su alrededor. El cementerio, muy alejado del pueblo, estaba trazado en forma de rectángulo y lo bordeaban cipreses en todo su contorno. La higuera más próxima se encontraba en una chacra situada a poco más de un kilómetro, y dada la época del año se encontraba cargada de frutos maduros (208).

Lo que interesa en esta descripción, al parecer estática, es la insistencia en una serie de procesos. Primero la putrefacción, la putre-

facción que ocurre aquí en un nivel literal pero que ha tenido lugar en los personajes (por supuesto en una forma más emblemática en Juan Carlos, que muere de tuberculosis) en una manera metafórica. El segundo proceso es el de la naturaleza, la higuera (el mismo tipo de árbol que fue el motivo de una conversación entre Mabel y Pancho, i. e. la causa concreta de la muerte de éste) que está presente en el cementerio, con o sin hojas, cargada o no de frutos. El cementerio es Coronel Vallejos como colectividad; la higuera, el símbolo de la vida insensata del cementerio. Manuel Puig nos lleva a Coronel Vallejos una segunda vez, no para enseñarnos el mito de la conciencia, sino para presentarnos una elegía, una canción fúnebre eterna. El folletín es el vehículo para esta representación de la muerte-en-la-vida, la vida vegetal de unos seres privados de humanidad, conjuntos de pasiones que poco a poco disipan para resolverse en la putrefacción, en el perpetuo refrán «tierra, humo, polvo, sombra, nada» de Coronel Vallejos.

Con *Boquitas pintadas* el ciclo de Coronel Vallejos se cierra. Desde la exploración mítica de la realidad provinciana hemos pasado al simulacro de la vida, la vida del folletín. El profundo comentario de Puig sobre el vacío del mundo de provincia, en cierto sentido una réplica a *Historia de una pasión argentina,* de Eduardo Mallea, no puede definirse ni como optimista ni como pesimista. Puig no está escribiendo, como Mallea o como Cortázar, en *Los premios,* sobre una búsqueda de la Argentina o del hombre argentino: no le importa esa realidad circunstancial o histórica, sino en la medida en que contribuye a la formación de una personalidad, de una conciencia. El mundo, sin embargo, de *La traición* no puede entenderse como completo sin el mundo de *Boquitas pintadas.* Son elementos de la misma estructura, como puede verse en el primer capítulo de *La traición,* elementos del mismo mundo literario.

Quizá esto es la esencia del problema de la identidad genérica de las obras de Manuel Puig. Como la relación entre el mundo histórico y el mundo de los libros, no repite la de la novela, y como a pesar de este hecho Puig no está escribiendo una sátira en que se examinan los papeles sociales, los tipos, los Pangloss o los Pococurante, el lector se encuentra en un territorio muy ambiguo. Esta situación reside en el hecho de que no sabemos qué valor dar a las circunstancias, si no son más que detalles arqueológicos, como lo son en *Salambó,* o si son de valor intrínseco, como lo son en *Père Goriot.*

La realidad de las dos obras demuestra que no pertenecen a ningún campo, que participan en el mundo del mito, del complejo de Edipo y

del antimito del mundo de dos dimensiones, el pseudomundo de *Boquitas pintadas.* Los antecedentes de esta literatura pueden encontrarse en *Fervor de Buenos Aires* o quizá en *Residencia en la tierra,* libros en que la realidad circunstancial se disuelve en la poesía, en la exploración de una conciencia y lo que la toca tangencialmente.—Abril, 1971.

ALFRED MAC ADAM

100 York St. 3-N
NEW HAVEN, Connecticut 06511
(USA)