

Malditos niños (Variaciones del género en “Teté, invierno de 1942”, de Manuel Puig)

por *Adriana Astutti*
(*Universidad Nacional de Rosario*)

RESUMEN

Se estudia la configuración del género en relación a la variación de la memoria de infancia en el capítulo “Teté, 1942”, de Manuel Puig, en el contexto de la antología *Memorias de Infancia*, publicada por la editorial Jorge Álvarez en 1968, contemporáneamente a la primera edición de *La traición de Rita Hayworth*, en la misma editorial, donde el texto aparece sin variaciones.

“Luciano pensó: Hablan de mí. Eran dos personas grandes y él era el tema de la conversación como si fuera la guerra, el gobierno alemán o el señor Poincaré: tenían aire grave y razonaban sobre su caso. Pero ni siquiera esta idea le causó placer. Sus oídos estaban llenos de las palabritas cantantes de su madre, de las palabras chupadas y pegajosas del señor abate. Tenía ganas de llorar. Felizmente sonó la campana y le devolvieron su libertad”.¹

La cita es de Sartre, de “La infancia de un jefe”, una novela de formación irónica narrada en una tercera persona plegada al personaje, que va desde la infancia a la juventud, al momento en que Luciano se “vuelve” jefe, mayor. La novela es “ejemplar” en muchos sentidos, sobre todo porque relaciona el encuentro de la identidad largamente buscada por Luciano con su adscripción a las juventudes fascistas.² Luciano tiene finalmente la certeza de existir y ser alguien porque “lo reconocen” como joven, y como joven francés que odia a los judíos. Entonces Luciano encarna en una “saludable” tradición nacional y familiar. Luciano encarna el estereotipo nacional, mientras el trabajo sobre el estereotipo era el eje de argumentación de la

¹ Sartre, Jean Paul: “La infancia de un jefe”, en *Le mur*, París, Gallimard, 1939. Citamos por la 3ª edición de *El muro*, Losada, Buenos Aires, 1948. Tercera edición, 1975, pp. 132-133.

² Marina Bethlenfalvay escribe: “Es en Sartre que encontramos en principio una descripción analítica y detallada de la experiencia subjetiva que vuelve al niño tan susceptible a las sugerencias de los otros.” El niño en Sartre, dice, se siente deformado y espera su definición de los otros, a la vez que sufre por su disponibilidad. Depende de y a la vez se identifica, no sin cierta culpa, con la máscara de inocencia que los adultos proyectan en él. Sujeto a esas proyecciones, el niño resulta “conformista, lleno de respeto por el orden establecido y las máscaras del poder. Nada queda de la energía subversiva del niño surrealista y revoltoso”. Cfr. Marina Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle*, Librairie Droz, Genève, 1979, pp. 131-138. (Trad. mía)

Françoise Dolto, en “Memorias de infancia” hace una rápida reseña de la historia y usos de niños en la literatura. Si para la Edad Media el niño es un perverso en estado latente, que debe ser modelado por la educación o por la religión, para Rousseau el niño nace “buen salvaje” y es pervertido por la sociedad. El niño o la infancia como tema aparecen en la literatura francesa con Rousseau, cuya visión de la infancia retoman los románticos, entre otras cosas, para oponerse al orden establecido por el poder de la iglesia. A partir de Zola, en Francia, o de Dickens y la revolución industrial, en Inglaterra, en cambio, el niño es visto como “el hombre pobre y desnudo en miniatura” y se exaltan en él la astucia, la amoralidad y su capacidad para la simulación. Entre esos dos extremos, y siempre según la moral de la contestación social, se mueven las representaciones de infancia. Incluso en Sartre, para quien el niño es un gran imitador. Entre quienes serían capaces de dirigir otra mirada sobre la infancia se encuentran, para Dolto, Mark Twain, Isidoro Ducasse y Rimbaud. Cfr. Françoise Dolto, “Memorias de infancia”, en *La causa de los niños* (1985), Paidós, Barcelona, 1994, cap. 3. Acerca de Rousseau en relación con la infancia y la importancia de enfocarla en el proceso de la educación ver: Cap. 10: “El hogar como nido: la infancia en la clase media en la Europa del siglo XIX”, en Lloyd de Mause: *Historia de infancia* (1974), Madrid, Alianza, 1994.

novela.³

Pero no nos vamos a detener en “La infancia de un jefe” aquí. Nos interesa ahora sólo esa cita. En ella, Luciano, que en el principio del relato “parece una muñequilla” con su trajecito⁴ y sus largos bucles rubios, al punto de no estar seguro, ciertamente, de si él es “un nene o una nena”, observa a los grandes (su madre y el educador) debatir acerca de su “indiferencia” en el colegio. “Hablan de mí”, piensa. Soy “un caso”. Un caso que impone la gravedad de los tonos, como si él fuera la guerra, o un gobierno amenazante. Pero como no se reconoce ni en las palabritas cantantes de la madre (“hablaba muy rápidamente y tenía la voz musical de cuando estaba enojada y no quería demostrarlo”) ni en las palabras pegajosas del maestro (“El señor abate hablaba muy lentamente y las palabras parecían en su boca mucho más largas que en las de otra persona; hubiérase dicho que las chupaba un poco, como a los caramelos, antes de dejarlas pasar”), sino que *padece los tonos* y el pegoteo de esas palabras, *eso* lo afecta y le da ganas de llorar. Un niño en el medio de un diálogo entre dos mayores, educadores, que hablan de él y que sin embargo ignoran su presencia, escucha ese diálogo y en él no sólo lo que se dice sino los tonos, las velocidades y la consistencia de esas voces en conversación. Hasta que suena la campana y recupera su libertad. Qué hace Luciano con esa “libertad” es un hiato: no está en el relato. Esa libertad “recuperada” es el fuera de escena en la vida de ese niño que va a llegar a ser jefe. El afuera que el relato no incluye a pesar de incluir los “adentros” de la clandestinidad: oculto bajo las sábanas Luciano toca su pis de noche, encerrado en el baño Luciano fantasea que lo miran desde afuera y ensaya las poses más adecuadas para darse a ver; en el silencio de la siesta Luciano juega a ser huérfano. Todos esos espacios, cerrados, no son sino “velados”. Por eso el relato o el psicoanálisis pueden “develarlos”.⁵ Irónico, el relato sabe que la ingenuidad de Luciano, como la de cualquier niño, es, al menos, sospechosa.⁶ Liga, entonces, al niño a la clandestinidad.

Insistimos: esa libertad, que interrumpe el afecto que desencadena la gravedad de los tonos de voz de los mayores sobre el cuerpo del niño, no tiene palabras en el relato. Por trivial o por evidente, no cuenta. O quizá sólo cuenta, y sólo existe, en ese instante en que significa la interrupción de la sanción de las voces de los mayores sobre el cuerpo del niño. Lo que sigue, el recreo, es un júbilo inútil que no cuenta en el relato. Es evidente que el hiato es lo que mejor le va a ese júbilo inútil en la novela de Sartre, una novela que es una versión irónica de la novela de formación, y en la que, por lo tanto, cada cosa está doblemente llamada a significar.⁷ Nuestro interés aquí va por otro lado. Una pregunta sería, ¿en qué punto se tocan, y cómo, literatura e infancia?, ¿cuál es la relación de infancia en la literatura?

Antes de contestar a estas preguntas quizá sea mejor detenernos un instante en un libro

³ Cfr. al respecto: “Fonctions du cliché dans le récit a these: L’ enfance d’un chef”, en Ruth Amossy y Elixheva Rosen: *Le discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982, pp. 86-94.

⁴ Los niños, varones y niñas, usaron los mismos trajes en la primera infancia hasta la segunda guerra mundial, cuando comienzan a aparecer en publicidad e ingresa el niño al consumo. Cfr. al respecto Françoise Dolto, *op. cit.*

⁵ Luciano es efectivamente un “caso”, en tanto la indiferencia y la retracción de la que hablan su madre y el profesor tiene en el relato su origen en la “escena primitiva”, escena en la que el niño presencia o cree presenciar la relación sexual entre sus padres. No sólo en este punto el relato de Sartre sigue los pasos del psicoanálisis. Acerca de la escena de origen o primitiva ver: Laplanche y J-B Pontalis: *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1981.

⁶ La sexualidad infantil “en la medida en que se halla sometida al juego de las pulsiones parciales, íntima mente ligada a la diversidad de las zonas erógenas, y en tanto que se desarrolla antes de establecerse las funciones genitales propiamente dichas, puede describirse como “disposición perversa polimorfa”. Cfr. Laplanche y Pontalis, *ob. cit.* pág. 273; Freud, S., “Tres ensayos de teoría sexual”, en *Obras completas*, Amorrortu Editores, tomo VII, Buenos Aires, 1993, p.173.

⁷ Sobre novela de formación cfr. Gabriela Mora, “El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana”, en González y Ortega eds., *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Huracán, 1984; Bajtín, M. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal* (1919), México, Siglo XXI, 1982.

aparecido en Argentina con el título *Memorias de infancia*, que reúne varios relatos, para ver rápidamente cuáles son los tonos en los que se intenta *hablar de* la infancia.

Uno, se sabe, es la memoria, a veces nostálgica de un orden o de un paraíso perdido donde la infancia vuelve como un relente: la infancia como un hábito o una repetición que acuna y abriga, en la imagen de una abuela siempre dulce que en la intimidad deslía interminables cuentos⁸ —cuentos de los que sólo se cuenta el recuerdo idílico de la voz y del perfume de esa abuela, y no, nunca, los efectos de la crueldad frecuente de las historias contadas. Otro es el tono reivindicativo en que se narra una injusticia ejemplar.⁹ Otro es el de la picardía y el de la fábula moral¹⁰ y otro el de la novela de educación.

¿Es ineluctable, como un destino, no poder utilizar la escritura más que para inventar una infancia que no existe en la realidad o para servir a una ideología imponiendo sus modelos?¹¹ ¿A pesar de la recurrencia de la infancia en la literatura, se excluyen, finalmente, infancia y escritura?

Algunos textos que escapan a todos aquellos tonos —la memoria, la picaresca o la fábula moral— o los exceden nos dejan intuir que no. Eso, creemos, es lo que sucede con la infancia en Manuel Puig, en Silvina Ocampo o en Osvaldo Lamborghini, por citar algún ejemplo.¹² La relación de infancia en ellos es poco común, lo cual no implica que haya entre ellos, entre sus tonos, ninguna comunidad. Al contrario, podría pensarse que la infancia ocurre en sus estilos como la traición de toda comunidad; que hay en ellos, en la relación de infancia, una complicidad que se traiciona y abre un hiato por donde algo se escapa, excede los tonos y señala, como la campana de Sartre, un “afuera” del relato que, en principio, marca en los tres un límite donde la infancia se toca con la crueldad y donde la escritura se toca con la oralidad. La memoria entonces se excede y la relación señala un afuera inaprensible de la infancia, acaso previo al lenguaje. Un momento paradójico en que el sujeto de la memoria puede asomarse al tiempo en que “yo no es yo”.

Si ese momento es previo al lenguaje, entonces puede decirse que allí donde infancia y

⁸ Ese es por ejemplo el que usa Mujica Láinez en la antología *Memorias de Infancia*, Buenos Aires, Jorge Álvarez editor, 1968.

⁹ Esa sería la infancia que aparece en los cuentos de Walsh, en “El 37”, que se incluye en la antología citada y en la serie de “los irlandeses”.

Respecto de la literatura hispanoamericana, Silvia Molloy observa que la infancia se incorpora de manera tardía. De hecho, son casi inhallables, dice, los relatos de infancia, autobiográficos, en la colonia. Y en el siglo XIX, a pesar de que se admira a Rousseau, más como filósofo y novelista que como autobiógrafo, no se quiere, o no se puede, aprovechar el potencial del relato de infancia. Sí, en cambio, es aceptada la infancia en la novela histórica. Esta ausencia de la infancia en la autobiografía se debe a la ligazón de autobiografía e historia. El relato autobiográfico debe, ante todo, ser útil, ejemplar. Y, en tanto el pasado queda subsumido por el presente, es menos importante, impide la lentitud que impone el tiempo del relato de infancia. “No sorprende por tanto que la literatura de esos primeros años, aunque marcada por el romanticismo europeo, más que demorarse en la pérdida del inocente paraíso infantil, tienda a pensarse en términos de ganancia (...) y progreso”. “Los autobiógrafos del siglo XIX tienden a registrar más que a contar el pasado, con la actitud de quien carece de tiempo para el exceso sentimental (o lo que podría verse como tal). Es sólo en la literatura del exilio que el pasado se recupera legítimamente con nostalgia. Cfr. Sylvia Molloy, “La imagen de la felicidad, el relato de infancia en Hispanoamérica”, en *Homenaje a Alfredo A. Roggiano*, sin datos edic. 1990.

¹⁰ Las infancias de los hijos de Fierro que analizó Josefina Ludmer en *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

¹¹ La pregunta es de Dolto, op. cit, p. 41.

¹² Desarrollar los motivos de esta afirmación excedería los límites de este trabajo y es parte de una investigación en curso. Hemos hecho una primera aproximación a ello en textos anteriores: “Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo”, “Keep out, trespassers will be shot” (donde se toca el motivo de la infancia *en el borde* en las obras de Gloria Anzaldúa, Borges y Osvaldo Lamborghini), ambos inéditos y en “Un niño en la biblioteca nacional”, publicado en *Revista de letras*, N° 6. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 1998.

escritura se tocan aparece lo oral (y no lo vocal) de la oralidad.¹³ Si allí la infancia “ocurre” extrañando el lenguaje en la oralidad, la memoria sólo puede incorporarla como desde siempre perdida en una oralidad melancólica, que la asimila y la destruye a la vez. La infancia “ocurre” en la memoria como un puro presente que no deja de pasar —“Es algo que no deja de pasar. ¿No le sucede así con las cosas de la infancia?...”, pregunta Silvina Ocampo¹⁴— y que desajusta las coordenadas de la subjetividad al hacer que la memoria cambie de género, se vuelva *relación*: a la vez presencia de una voz “oral” en la escritura y enlace entre heterogéneos, entre *yoes* que al encontrarse en la discontinuidad de ese presente ponen en cuestión la autoridad. Porque ese encuentro no es clandestino sino de otro género, de un género otro, no puede ser develado por la ciencia, ni sancionado por la autoridad, ni contado en la sucesión causal del relato.

Vayamos a Puig. En julio de 1968 Jorge Álvarez publica la antología de relatos titulada *Memorias de infancia* de la que hablamos. El último relato es “Teté, invierno de 1942”.¹⁵ Mientras todos los otros textos de la antología parecen responder a la consigna del título, y proyectan sus “memorias de infancia”, —unos más cercanos a la autobiografía, como “Antecedentes”, de Beatriz Guido, “Memoria”, de Leopoldo Marechal, “Los cartones de Figari”, de Victoria Ocampo o “La cama china”, de Manuel Mujica Láinez; otros de manera más ficcional, como “La culpa” de Juan José Hernández, “Nonato” de Augusto Roa Bastos, “El 37” de Rodolfo Walsh, o “Este Domingo” de José Donoso—, el texto de Puig, que cierra la antología, la abre a un género de otro orden. La *relación* de infancia de Teté, de Puig, de Toto, parece responder a una pregunta sutilmente diferente a la que responden los demás relatos. Una pregunta que sería más o menos la siguiente: en literatura, ¿puede la infancia “hablar”? No siendo dada a reconstruirse en la memoria, ¿puede la escritura de alguna manera “actuar o asimilar” la infancia como aquello que “escapa”, aquello que más que darse al habla empuja el habla hacia una lengua otra, en principio extraña a la escritura pero quizá también al lenguaje, a la comunicación? ¿Tiene la infancia, que no se posee a sí misma, una voz propia, autónoma, que deslegitime los discursos que pretenden ficcionalizarla, mimar su voz, como origen de un destino final? ¿O acaso esa voz ¿propia de la infancia sólo puede emerger de modo indirecto, enajenando, como un efecto de impropiedad sobre lo que se dice en su nombre y acerca de ella? Y también ¿de qué género es esa voz?

Si la “memoria” que publica Puig en la antología se abre a estas preguntas es no sólo porque en ella la “memoria” se abre al presente continuo del discurso indirecto libre en la conciencia de Teté —que fluye entre dos obsesiones: los misterios de la sexualidad y la culpa por la enfermedad y eventual muerte de la madre—, sino porque la supuesta memoria que firma Manuel Puig se encarna en la voz de una nena, Teté, que filtra entre otras cosas en su relación sus propias tribulaciones ante un nuevo “saber” (de la sexualidad y de la muerte a la vez) que la

¹³ Sobre relación oral/vocal, en la oralidad, cf. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, XXVII serie, “De la oralidad”, pp. 197-198.

¹⁴ “Silvina Ocampo”, entrevista de Hugo Beccacece en *La pereza del príncipe*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 116.

¹⁵ El mismo relato y con el mismo título se incluye como capítulo VI en *La traición de Rita Hayworth*, de Puig, que también aparece por primera vez en Jorge Alvares, en 1968. En la novela el capítulo de Teté aparece justo después de “Toto, 1942”. Preferimos aquí abordar este relato no en el contexto de la novela entera sino en el de la antología no sólo por la luz que arroja sobre el capítulo el contraste con las otras memorias de infancia de la antología, sino porque en este capítulo de infancia se dice en el medio de la relación de los géneros: es el momento en que Toto y Teté son forzados a constituirse como sujetos sexuados según una matriz heterosexual, por un lado; está entre el relato y la novela, por otro y, al registrar el discurso indirecto libre, está entre la escritura y la oralidad. Cfr. respecto del primer aspecto Judith Butler: “Prohibition, Psychoanalysis, and the Heterosexual Matrix”, y “Subjects of Sex/Gender/Desire” (p. 29 especialmente), en *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990. Respecto de la relación escritura/oralidad cfr. Alberto Giordano, *La experiencia narrativa*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

expulsa del paraíso,¹⁶ y las tribulaciones de su primo, Toto, forzado tanto a “crecer” como a “llegar a ser varón”.

Indirectamente Teté hace la relación de infancia de Teté y de Toto al mostrar a los dos sometidos a la ortopedia que padres, amiguitos y educadores administran castigos, burlas y rezos mediante, para que ambos se amolden al modelo en uso para su género.

Y a pesar de que ellos mismos (y sobre todo Teté) son a veces guardianes de ese modelo, los dos intentan escapar a esa ortopedia cuando recurren una a la multiplicación y el otro a la repetición. Así, mientras Teté parece atrapada en una economía asfixiante de inversiones de culpas en cadenas de rezos, —que, según la hermana Anta, la formarán como “mujer honesta”—, al exagerar la orden de “rezar” para salvarse del pecado hace que el rezo fluya en la corriente del pensar hasta un delirio de postas que le asegurarán el paraíso otra vez y que, a la vez, le permitirán “saber” lo que se supone que no debe saber. Teté invierte la secuencia causal: no reza por haber pecado sino que reza *para poder* pecar /saber: “Mami reza por abuelito, para que se cure porque ella se casó con papi. Y si mami se muere yo sigo rezando por ella ¿y por abuelito quién reza? No, yo rezo por abuelito porque mami va a estar en el cielo, porque no tiene pecados ¿pero si no fue al cielo, porque se olvidó de confesar algo, cómo hago yo para saber? porque entonces se queda esperando de gusto en el purgatorio. Si abuelito se muere entonces sería mejor, porque mami reza para ella, que ya no tiene que rezar para que se mejore el abuelito, y yo rezo por mí y lo veo al Cataldi y basta y *así ya sé como es...*” (90, subrayo yo).

Para Teté “saber” es ver y descifrar lo oculto. Ella es la que “espía” en el relato y descifra los códigos en los rostros, que hace corresponder con vida/muerte/sexualidad y vida/muerte/sexualidad, a su vez, se corresponden con ser vivo/ser tonto, ver/ser visto, saber/no saber. Desde esas correspondencias Teté espía, descifra y sexualiza las caras blancas de las actrices antes que Toto las pinte, la cara bronceada de Mita con los labios pintados, la cara azul de la tía que muere asfixiada, la cara blanca de Toto cuando le prohíben jugar, las “caras de besar” de los hombres que la miran en la calle. Y si bien todas esas caras, para Teté, “quieren decir algo”, la muerte, la cara azul de la muerte que se repite en el relato, la asfixia y a la vez la atrae sobre todas las otras.¹⁷ La muerte para Teté es la gran tentación, porque es la puerta al

¹⁶ En Teté es esa la sucesión desde el primer párrafo, donde dice que la casa de Toto “no es como la casa de abuelita, que está lejos con patio de caballos y los peones a cualquier hora me llevan en la grupa si yo quiero”(…) “pero la hermana Anta me dijo que nunca tengo que andar con las piernas separadas como los varones” (...) y montar como las mujeres, de costado, pero es mucho más difícil y si el caballo corcovea me tira, y después estoy enferma grave. Mamá está enferma grave y si mami se muere se va al cielo...” (73), o “Porque la casa de abuelita tiene un patio que es como toda la plaza de Vallejos. Y tenemos el pesebre de las vacas y terneros y los caballitos recién nacidos...” (82). La misma secuencia -sexo, muerte, paraíso perdido, saber- se repite varias veces en la relación de Teté. Ver “Teté, invierno de 1942”, *Memorias de infancia*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968. En los casos del capítulo de Teté citamos por esta edición.

Susanna Egan analiza la recurrencia del mito de Edén en las memorias de infancia. También observa que la infancia como tema no aparece en la literatura sino hasta el siglo XIX, en que el romanticismo y el trabajo sobre la subjetividad la imponen. La recurrencia del Edén en las autobiografías se debe, según ella, a que como está perdido, el Edén pertenece a la memoria y puede ser retomado como un aspecto concluido y completo del pasado, inalcanzable, como la infancia. Como es inmutable, el Edén pertenece al arte, donde puede existir como una constante presente. Como es simple y permanente, puede enfrentarse tanto a la múltiple otredad como a al mundo cambiante y shockeante a que los humanos, caídos, están sometidos. El Edén remite a la vez a una imagería orgánica y a la naturaleza. El Edén representa entonces el instante previo al conocimiento, que es a la vez, experiencia de la sexualidad y de la mortalidad. Cfr. Susanna Egan, “Childhood: from innocence to experience”, en *Patterns of experience in Autobiography*, 1984, The University of North Carolina Press, pp. 68-104.

¹⁷ “Cualquiera sea el contenido que se le dé, la máquina va a proceder a la constitución de una unidad de rostro, de un rostro elemental en relación biunívoca con otro: es un hombre o una mujer, un rico o un pobre, un adulto o un niño... (...): los rostros concretos individuados se producen y se transforman en torno a esas unidades, a esas combinaciones de unidades (...). Más que poseer un rostro nos introducimos en él. (...) Un rostro siempre es una política.” Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Año cero: rostridad”,

saber absoluto, el rostro azul que ya no quiere decir algo, sino que puede decirlo/saberlo todo, en tanto conduce al cielo, desde donde *todo se ve*: “de noche si no rezo, y Dios me ve...” (90) o “... y en el cielo se sabe todo, así entonces mami va a saber la verdad de todo...” (91). Entonces Teté fabula tanto un paraíso perdido allá en casa de la abuela como su propia muerte que termina con todas las dudas y que la vuelve otra vez “un ángel”. Y también fabula la muerte de su madre, cuando no está segura de “si tiene un pecado o no”: —“mami va a estar en el cielo, porque no tiene pecados ¿pero si no fue al cielo, porque se olvidó de confesar algo, cómo hago yo para saber?”— y de Toto, cuando se pregunta si Toto *sabe o no*: “... y el Toto no sabía y de algo me parece que se dio cuenta porque salió corriendo y no quiso seguir jugando con nosotras...” (76).

Pero mientras a Teté, que cree en el poder del que “sabe/ve”, todas las multiplicaciones (y todas las preguntas) la llevan al mismo resultado, Toto, en cambio, que no dice si sabe o no, siempre agrega algo que, por excesivo, está fuera de lugar. Toto no se ajusta a ningún modelo, ni siquiera a la nena modelo, que es lo contrario de lo que desean para él. Como juega demasiado bien a la tiendita (“él llenó un papel en seguida y yo no sabía qué poner”) o agrega dibujitos a los problemas de matemáticas, en los juegos de Toto la nena no es sino el modelo excedido: Toto no juega ni se porta *como* una nena sino que en Toto la nena “modelo” es lo que vuelve en demasía (demasiado inocente, demasiado prolijo, demasiado aplicado). En ese exceso Toto a la vez muestra el paradigma nene/nena y lo anula al mostrarse como suplemento que ese paradigma de sólo dos no puede abarcar. Toto está *entre* el nene y la nena y a la vez es externo a esa división, porque es más de lo que las nenas más nenas pueden asimilar.

Además, a Toto no le interesa saber la naturaleza de las cosas sino sólo su *relación*. No le interesan los aparatos sino la forma en que pueden relacionarse: el aparato digestivo-reproductor, que él inventa, por ejemplo, en una superposición monstruosa de órganos, se corresponde con los chismes que él hace rodar en una proliferación monstruosa de malentendidos.¹⁸ Como del “verdadero” aparato reproductor no quiere oír ni hablar la juega de callado y piensa, para que por su oído, bloqueado por el muro del propio pensamiento, no penetre nada que el no quiera saber. Y como “no hay peor sordo que el que no quiere oír”, no saber/oír es su poder.¹⁹ Si Teté quiere saber porque cree que saber es poder Toto se esfuerza para poder ignorar: callarse y pensar en otra cosa es el método que en un primer momento le sirve a Toto para escapar de las explicaciones de la maestra acerca del aparato reproductor: “me puse a pensar en otra cosa a propósito y ni le oía lo que decía...” (72).

El método funciona hasta que es Mita —la madre— quien le habla. Entonces, callarse y fingir escuchar ya no alcanzan: “... Mita le decía al Toto que le prohibía jugar más a la tienda y con las cosas de la Paqui robadas y pintar artistas porque no eran cosas de varones y que si lo veía otra vez lo iba a poner en penitencia y quedaba sin cine. Y el Toto no lloró, no dijo nada, no pataleaba como cuando papi lo hace enojar pero después *me pareció que el Toto no estaba más* porque hablaba Mita sola, y pensé que el Toto se le había escapado y Mita no se había dado cuenta, que seguía hablando sola...” (87, subrayo yo), dice Teté. Cuando es la madre quien dice lo que Toto no quiere oír, lo que se empeña en Ignorar: qué cosas son “de varones” y qué cosas no, Toto ya no agrega dibujitos ni pensamientos a su silencio, sino que cambia la función: dejar de pintar el modelo deseado, la diva, para imprimir la imagen melancólica de ese modelo²⁰ en su

en *Mil mesetas*, ed. cit., pp. 182-187.

¹⁸ Alan Pauls señala en ello la anomalía de Toto: en el hecho de no estar en ningún lado, no integrar ningún sistema. También se detiene en la relación de Toto con el chisme. Cfr. Pauls, Alan: Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Hachette, 1986, especialmente “Sexo y sentido”, págs. 24-27; y “Una política del chisme”, págs. 44-57.

¹⁹ Acerca de las ignorancias, no como “inocencia originaria y pasiva” sino como producciones y distribuciones referida siempre a una verdad y a un poder, cfr. Eve Kosofsky Sedwick, *Epistemology of the closet*, “Introduction: Axiomatic”, p. 8 ss.

²⁰ Respecto a la relación género-melancolía ver “Melancholy gender/refused identification”, de Judith Butler, publicado en *Constructing masculinity*, Berger-Wallis y Watson (editores), Routledge, London, s/f, pp. 21-36. Es a partir de esta lectura que decimos que Toto reproduce en su rostro, en esta etapa, la

propio rostro, melancólica porque dice a la vez el modelo y la prohibición —“...pero después cuando abrió la puerta salieron los dos y Mita no sé cómo le había lavado la cara con qué jabón que *el Toto estaba blanco que parecía la cara de las artistas* cuando él las pinta con el lápiz blanco y se oye que se levantan de la siesta Mita y Berto y *no tiene tiempo para pintarles el colorete y parecen muertas* (87, subrayo yo)”— y dejar de comer y de callar para *hablar en secreto* y pactar contra lo que está prohibido con penitencia —“...y ese día Mita había hecho escones que era el primer día que estábamos, pero el Toto que se come todo no quiso ni uno, me vino a decir que no podíamos jugar delante de nadie y que fuéramos al gallinero...” (87)—, ahora parecen ser sus *tretas*.

Pero, como funcionan con la lógica de la trampa, porque ocultan algo, esas tretas todavía pueden ser “descubiertas”. Teté puede develarlas. Cuando efectivamente lo descubren, porque no es lo suficientemente silencioso (su método de evasión ya no es callar y dibujar), jugando a la tiendita en el gallinero, la “penitencia” lo toca, ahora sin mediación: “... y Berto le dijo que no iba a jugar más a la tienda y a pintar vestidos y caras... porque si no... le ponía polleritas y lo mandaba lejos de la madre pupilo a mi colegio de monjas” (88). Si la madre amenazaba y con su amenaza suspendía la sanción en el tiempo, ahora el padre, “la máxima autoridad en el género”, amenaza y además sentencia: Toto se queda sin cine y si vuelve a caer lo va a disfrazar para que ocupe el lugar de una niña “modelo”: pupilo en un convento.

Ahora, cuando la prohibición cae sobre él, cuando efectivamente le prohíben ir al cine, Toto da otra vuelta al género. Si primero se escondía en el silencio y después en la oscuridad, y podía ser “descubierto”; o si imprimía a la vez el deseo y la prohibición en la palidez de su rostro según un código que Teté puede *descifrar*, ahora ya no hace trampas sino que traiciona²¹ la penitencia aceptándola sin más delante de todos y en el mismo lugar: la actriz de melodrama encarna en él y de golpe Toto ya no parece una nenita que juega a la tiendita ni tiene la cara como una estrella cuando aparece en los diarios sin color, sino que pierde el rostro y se vuelve, *actúa*, no a la nena que no es (que no quiere ser) ni a la diva que no será ni tampoco al hombre que debe llegar a ser sino algo que está en el medio, que se repite fuera de todos los paradigmas, *eso* mitad diva y mitad varón.²²

melancolía implícita ya en el modelo deseado, en tanto ese modelo de mujer, así como el modelo de varón al que él tampoco puede amoldarse, implica ya una negación. Toto, al incorporar en su rostro a la mujer modelo (“Es mejor pálida, más interesante”) incorpora a ese modelo como fijo en la imagen y también cercenado en la elección homosexual. La palidez dice ese duelo: “...the girl becomes a girl by becoming subject to a prohibition that bars the mother as an object of desire, and installs that object as a part of the ego, indeed, as melancholic identification. Thus the identification contains within it both the prohibition and the desire” (25)

²¹ Tomamos de Deleuze la diferencia entre trampa y traición. Cfr. *Diálogos*, Gilles Deleuze y Claire Parnet. Valencia, Pre-textos, p. 54. y Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Sobre algunos regímenes de signos” en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1988, páginas 129-135.

²² Toto encarna a la diva, y al encarnarla parece encarnar por primera vez en la escritura “la actriz” que emerge en la vida de Puig, por un lado, y en la de Molina en *El beso de la mujer araña*. La diva, entonces, está a mitad de camino de todo: de la novela y del teatro, del cine y de la vida, del cuerpo y de la escritura, de la imagen y la voz. La diva no es la adecuación a un modelo sino el extremo en que el modelo deviene otra cosa. Respecto de Puig se dijo: “Hablar con Manuel Puig era desde el principio entrar en un teatro de femineidad. Voz y miradas en imitación de actrices como Greer Garson y Greta Garbo durante largos momentos en los cuales uno debía luchar para no ceder a la insistencia de aquello que llamamos normalidad”, (Alicia Borinski, en Juan Orbe, editor: *Autobiografía y escritura*, Ediciones Corregidor, 1994, p. 41); o también “Todos los días, me decía Manuel, a pesar de que ya hace más de diez años que escribo, tengo ‘una especie de *stagefright*, miedo a las candilejas o, en otras palabras, pánico a la máquina”(60). Sobre Puig como perfecto imitador de estilos, de la danza de Travolta, de la voz de Eartha Kitt o del crawl de Esther Williams, ver el homenaje de Tununa Mercado, “No me digas adiós”, en *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994. Sobre al posibilidad de “actuar” el género estatuido como modelo “natural” para desnaturalizarlo y revelar “the performative status of the natural itself”, cfr. Judith Butler: “Subjects of Sex/Gender/Desire”, en op. cit., p. 33/34 y “From Parody to Politics”, especialmente p. 146 (de donde tomamos la cita) y siguientes.

Apoyado en el crédito que en palabras del doctor garantiza una sabiduría popular de intercambios —“a veces para crecer hace falta que venga la fiebre”—, Toto consigue dar otra vuelta entera. Deja que la penitencia se cumpla en él y adelanta los tiempos. *Sin dejar de ser un enano* Toto repite el modelo negado, *para actuar la mujer modelo* —“(es mejor pálida, más interesante)”, aclara Choli a Mita en otro capítulo de *La traición...*

Si cuando la penitencia era sólo una amenaza la cara de Toto era la imagen, muda, de lo que se le prohibía, ahora, que la sanción es un hecho, Toto asimila la condena, no por la mudez sino por la oralidad: actúa, habla y obliga a hablar para que *por la boca* pase una y otra vez no el modelo aprendido, siempre ya el establecido y fijo en la imagen, sino el deseado. Y ese modelo, el que dice el deseo, varía infinitamente en la repetición oral de la relación: Toto “de golpe” se enferma; y ese Toto enfermo y penitente encarna por primera vez el drama que, vuelto relación de oralidad, excede a la prohibición cuando la pone en el medio y la vuelve *el medio de la relación*. Tendido en la cama, pálido y afiebrado, Toto se hace repetir una y otra vez el relato de la película “Intermezzo”, que por “la penitencia”, pero también por estar enfermo, y también porque tiene que crecer, no pudo ver. En ese intermezzo él no es ya la niña que no debería ser ni la mujer que no será sino eso que está en el medio: un extraño, un enano sospechosamente dócil, (sospechosamente porque Toto es capaz de una salida violenta: —“¿Si está siempre pegado a Mita, de dónde salió asesino ese chico?”,²³ se dice en otro capítulo de la novela), y que por la oralidad a la vez asimila y destruye el mundo de lo prohibido y la prohibición. “Pero no creció, Mita está asustada porque no crece y después de la fiebre no creció nada ese enano. Y lo único que quería en la cama era que *le contaran la película, “Intermezzo”* (...) que la dieron y no pudo ir a verla por la fiebre y si no también estaba listo porque tenía la penitencia, y él quería ver a la artista nueva que trabajaba en la cinta y él la tenía recortada en muchas fotos, y *se la contó mami*, que le había gustado, y *se la contó papi*, y después *pedía que se la contara mami de nuevo*”, la parte que él tenía recortada del beso en el concierto, con la artista de traje largo sin mangas”, (88-9). Por esa finta Toto hace alternar los géneros, en las voces del tío y la tía que varían la relación de Intermezzo: vuelve la trampa traición y vuelve a la imagen de la diva relación oral.²⁴

Así como el relato de Toto hace variar los géneros, la relación de Teté, de Puig, es el único texto de la antología de memorias que rompe con la convención. La relación de Teté, porque es a la vez “interior” y exterior a ella misma, aquello que en ella “se piensa”, no esconde nada, exhibe todo lo que a la niña *le da que pensar*, no evoca la infancia sino que la vuelve a hacer presente. Traiciona la memoria al abrir un puro presente y traiciona la infancia de Toto y de Teté al no mantener la complicidad entre los dos. Exterior, ajeno a Teté, el monólogo es como una “confidencia sin secreto y sin interlocutor” que dice, entre otras cosas, lo evidente: que aquello que en una letra y sólo en eso distingue sus nombres es la consigna que exige de Teté una mujer y de Toto un varón. Sólo que para ellos, que están en el “Intermezzo”, en el medio de *eso*, ese ser es un deber ser, una barra *todavía en suspenso* entre la e y la o.

Y ese es el momento que Puig elige para fundir la memoria de infancia en la relación. El instante de la tentación, condenado al olvido, en que un niño puede decirse sólo en la relación de la infancia y otra cosa, o en la relación de dos (“El doble no es un dos, sino un uno que se cuenta a partir de otro”, dice Nicolás Rosa²⁵): de Toto y de Teté cuando una está tentada por *llegar a ser* otra mujer y el otro está tentado por *a llegar a ser* otro varón. Ese instante es un hiato en la memoria en que Toto y Teté sólo quieren “escapar a la penitencia” con todos los recursos

²³ Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968). Citamos por la edición de Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 133.

²⁴ Alberto Giordano señaló ya cómo la fabulación de Puig de su propio ingreso a la literatura se da por el hallazgo de una voz: la voz de una tía, que viene de la infancia. Sobre la función de la voz —infancia y tono— en la literatura de Puig, cfr: “Lo que la literatura nos enseña” y “Sobre la conversación”, en *La experiencia narrativa*. J. J. Saer, F. Hernández, M. Puig, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

²⁵ Cfr. Nicolás Rosa: “La vida literaria de un escritor” en Juan Orbe, editor: *Autobiografía y escritura*, Ediciones Corregidor, 1994.

posibles. Por eso la relación los devuelve dos monstruos de egoísmo y crueldad entre los que no hay no puede haber, ningún lazo, ninguna complicidad: “y yo creía que el Toto iba a agarrar la botella rota del agua para la acuarela y se la clavaba al otro...” (80), dice Teté. Dos seres que, por exceso o por defecto, no tienen posibilidad de comunicación.

Con un saber que Teté encuentra tonto, Toto le hace los deberes a Teté: le dibuja un perrito como los que había en el paraíso de la casa de la abuela de Teté. Pero elige pintarlo de azul, como la cara de la tía asfixiada que él ignora y que Teté no puede dejar de ver. Quizá Toto supiera de esa obsesión de Teté. Quizá Toto lo haya hecho para recordarle que espiar, que *saberlo todo*, también “estaba prohibido con penitencia” (77); pero quizá también, que hacer los deberes, pero con una variación, era una forma menor, tonta pero feroz, como un recreo, de empezar a escapar: “... hice los deberes bien, que el Toto me hizo la ilustración, un dibujo de un perrito, y qué tonto, lo pintó de azul...” (92), dice Teté.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1968). *Memorias de infancia*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- AMOSY, Ruth y Elixheva, Rosen (1982). “Fonctions du cliché dans le récit a these: *L'enfance d'un chef*, en *Le discours du cliché*, Paris, Sedes.
- BAJTÍN, Mijail (1982). “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BETHLENFALVAY, Marina (1979). *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle*, Genève, Librairie Droz.
- BUTLER, Judith “Melancholy gender/refused identification”, en *Constructing masculinity*, Berger-Wallis y Watson (editores), London, Routledge, s/f.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1988). “Sobre algunos regímenes de signos” y “Año cero: rostridad” en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles y Parnet, Claire (1980). *Diálogos*, Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (1980). *Lógica del Sentido*, XXVII serie, “De la oralidad”.
- DE MAUSE, Lloyd (1994). *Historia de infancia* (1974), Madrid, Alianza.
- DOLTO, Françoise (1994). “Memorias de infancia”, en *La causa de los niños* (1985), Barcelona, Paidós.
- EGGAN, Susanna (1984). “Childhood: from innocence to experience”, en *Patterns of experience in Autobiography*, The University of North Carolina Press.
- FREUD, Sigmund (1993). “Tres ensayos de teoría sexual”, y “Duelo y Melancolía” en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- GIORDANO, Alberto (1992). *La experiencia narrativa*. J. J. Saer, F. Hernández, M. Puig, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- LAPLANCHE, J. y J-B Pontalis (1981). *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor.
- MERCADO, Tununa (1994). “No me digas adiós”, en *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- MOLLOY, Sylvia (1990). “La imagen de la felicidad, el relato de infancia en hispanoamérica”, en AA VV. *Homenaje a Alfredo A. Roggiano*, sin datos edic.
- MORA, Gabriela (1984). “El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana”, en González y Ortega eds., *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Huracán.
- ORBE, Juan (ed.) (1994). *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- PAULS, Alan (1986). *Manuel Puig, La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
- PUIG, Manuel (1986). *La traición de Rita Hayworth*, Seix Barral.
- SARTRE, Jean Paul (1975). “La infancia de un jefe”, en *El muro* (1948), Buenos Aires, Losada, 3ª edición.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the closet*, Berkeley, University of California Press.