

**Roxana Páez, Manuel Puig. *Del pop a la extrañeza*  
Buenos Aires, Ed. Almagesto, Colección Perfiles, 1995, 171 páginas.**

“Manuel Puig, y la alusión a la persona real, es la de una proximidad inmediatamente transformada en distancia”, señala Roxana Páez en las páginas introductorias de su libro. Volvemos la mirada al título, como un modo de desnudar una clave de lectura, junto al nombre, proximidad de lo real, biografía, autor, la distancia que promueven las preposiciones, como registro de las coordenadas de un mapa de lectura, una travesía del pop a la extrañeza. Demarcación de un territorio que resulta fundamental para la producción del sentido. ¿No es ésta la tarea que le asigna Roland Barthes a la crítica, en tanto desdobra los sentidos, haciendo flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra? Pero la producción de Puig rechaza afincarse en un único lugar del mapa y justamente a partir de este desplazamiento de lo asignado (categorías teóricas rígidas o reductoras; elección de una *obra paradigmática* del autor, mirada sinecdótica que tantas veces tienta al crítico literario; la búsqueda de una “unidad” temática, etc.), Páez opta trazar una cartografía múltiple, que, como los textos de Puig, privilegia el dialogismo. De este modo, las distintas novelas y textos analizados establecen múltiples y fecundas relaciones de sentido entre sí, pero también con las diferentes perspectivas críticas y teóricas citadas a pie de página, y principalmente, con las proposiciones analíticas de la autora.

El recorrido se inicia con la novela *Boquitas pintadas* (1969), con la cual Puig ingresa exitosamente al mercado editorial, en contraposición a las dificultades sufridas para poder publicar su primera obra. La elección se fundamenta en un motivo explícito: la existencia de una abundante y exhaustiva bibliografía crítica que ha centrado su interés sobre *La traición de Rita Hayworth*. Pero además Páez observa que a partir de su segunda novela Puig deviene *escritor profesional*, en el sentido de poder vivir de su producción literaria. Leemos aquí un modo de ingresar al *corpus*, que pone en escena la *máquina de narrar* puiguiana, la manera en que se construye (y deconstruye) su escritura, desde el momento inicial en que, postulada como “menor” respecto del canon vigente, atrae, sin embargo, una enorme y variada franja de receptores. Dos categorías puestas en contacto nos permiten recorrer la trama al revés de las narraciones de Puig: la subjetividad descentrada y el arte pop. Ambas representan el lugar de la fragmentación. Páez analiza minuciosamente los efectos de la ausencia de un sujeto trascendente, el borramiento de la figura del narrador como única voz, en favor de una multiplicidad de voces. La polifonía vocal a su vez difumina aquello que es característico del autor: su estilo. Puig exaspera mediante este procedimiento narrativo la pérdida del sujeto unitario característico del siglo XIX y pone en escena modos de enunciación colectivos. Pero este rasgo que es común a muchos escritores de nuestro siglo adquiere su particularidad, fundada en un expreso deseo de escribir utilizando los materiales desterrados por la cultura alta (folletín, novela sentimental, melodrama, tango, bolero, el viejo cine de Hollywood). ¿Cómo utiliza Puig estos materiales, cómo funcionan en sus textos, qué grados de significación adquieren? La categoría de lo *pop* le permite a Páez ensayar respuestas a estas preguntas. El arte pop, según Masotta, constituye una crítica radical a las culturas que ven a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo, cuyas formas de expresión trabajan con la fragmentación de los materiales artísticos (deshechos, partes, trozos) y con la utilización estética de productos y desechos industriales. A partir del análisis de *Boquitas pintadas* se detallan los diversos procedimientos narrativos de Puig, como los *collages* discursivos, el *bricolage*, la apelación al *kitsch* y al *camp*, la escritura como reproducción del *habla*, la retórica del mal gusto, los clisés, los lugares comunes.

Páez observa también la puesta en abismo que el autor hace en sus obras de su escritura, las manifestaciones conscientes de trabajar con lo residual; operaciones que se exasperan en su novela *The Buenos Aires Affair* (1973), a partir de la configuración de dos personajes: el crítico y la artista. Gladys representa la artista pop que incorpora en su obra materiales menores y heterogéneos, restos, deshechos, ‘cachivaches’, ‘resaca’, que, mediante el montaje y el collage funden la alta cultura con la cultura popular. A su vez Puig, en un proceso análogo, construye la novela a partir de la incorporación de materiales no literarios: recortes de diarios, fragmentos de un manual de medicina, retazos de conversaciones telefónicas, transcripciones taquigráficas, informes de autopsia. Resulta muy atractiva la propuesta de la autora que le permite reunir *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair* en lo que analiza como una “poética del bricolage”, —el lugar donde se mezcla el arte con aura y al arte mass-mediático, y que le permite a Puig indagar nuevas técnicas de representación de discursos sociales y usos de los géneros, como así también cuestionar el conflicto entre un arte con mayúsculas y lo minoritario, para legitimar los valores de lo marginal.

Por otra parte, la figura del crítico en *The Buenos Aires Affair*, con sus arranques de violencia, su

autoritarismo y sadismo, posibilita la lectura de la novela como un espacio histórico cifrado. En este sentido resultan claves los años que trazan el arco temporal de la vida de Leo, quien nace en los días posteriores al golpe de 1930 y muere días antes del Cordobazo de 1969. Páez despliega esta posibilidad de análisis y registra cómo la novela apunta en sordina a una historia pública y no dicha que se cuela por los intersticios de la historia negra y privada de los personajes de la obra. El modelo estereotipado, aunque desviado, de la trama policial permeabiliza el ingreso en la ficción de la violencia, ya sea en las disputas por la consagración en el campo del arte, o en la inminencia de la violencia política.

Con *El beso de la mujer araña* (1976) la fragmentación narrativa sigue operando en la escritura puiguiana pero a través de lo que Páez lee como “hibridaciones”. Por un lado se establece un contrapunto entre la “ficción” y saberes que provienen de otros discursos (médicos, psicoanalíticos, sociológicos), que si bien se circunscriben a las notas a pie de página, suspenden la narración, ya sea apostrofándola o contradiciéndola. Por otra parte la trama de la novela se disemina en otros relatos: las películas contadas y que permiten un intercambio posible entre dos personajes presentados como opuestos. En la novela la polaridad inicial entre Valentín, el militante comprometido, y Molina, el homosexual, termina por abolirse, arrastrando también la disolución de una serie de binarismos rígidos como los estereotipos sexuales, las divisiones de clase, las dicotomías razón versus pasión, intelecto versus intuición, objetividad en oposición a la subjetividad. Si en las novelas anteriores Páez indaga la construcción de una imagen de escritor puiguiana ligada al artista pop, en *El beso de la mujer araña* y luego también en *Pubis angelical*, la imagen se asocia claramente a una “función didáctica” del escritor. En la primera se muestra qué es la homosexualidad para denegarla; en la segunda se apela al feminismo como un discurso político y social que pone en escena la fragmentación de la identidad femenina. “La lección es transparente”, afirma Páez (pág. 83), “introyectar la máquina binaria del paradigma de los géneros sexuales es tan malo como exasperarla.”

*Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982) son las novelas a través de las cuales Roxana Páez despliega la categoría de la “extrañeza” en Puig. Si bien en ambas obras persiste, incluso de manera exasperada, el borramiento del narrador como figura rectora, son “extrañas” respecto a la producción anterior, por el despojamiento de las marcas visibles (las puestas en abismo, la autorreferencialidad) de los procedimientos de producción textual. La extrañeza *deviene* entonces extrañamiento, como una forma de distanciamiento del propio autor respecto de sus huellas escriturarias reconocibles. Pero es también “ajenidad”, en tanto Puig construye esta novela con historias de otros, un material *en crudo*: los testimonios de un sociólogo norteamericano y de un albañil brasileño respectivamente. La extrañeza no se detiene aquí, ya que Puig se posiciona desde un lugar al que Páez no duda en señalar como utópico: trabajar desde afuera de la propia lengua. La operación de trasvasamiento (de lo oral a lo escrito, del material crudo a la ficción, del inglés al castellano, del portugués al castellano) implica cambios de lo trasvasado, entonces “traducir es la metáfora del escribir” (pág. 110). T. W. Adorno decía que en el exilio la única casa es la escritura como un modo eficaz de establecer un dominio propio del otro lado de la frontera. Puig escribe estas dos novelas desde el exilio (Nueva York, Brasil), donde posee los datos del idioma extranjero pero no sus claves. En *Maldición eterna* se produce un efecto de lengua muerta en el habla de los personajes, como resultado de una traducción del inglés al castellano que lucha por borrar las marcas del hispanohablante. En *Sangre de amor correspondido* en cambio, leemos una destensión del narrador: “El portugués —como lengua fronteriza— hace vibrar el castellano”. (pág. 106).

Para una escritura que crea la ilusión de la proliferación, de escaparse a las coordenadas asignadas, nada mejor que la crónica, vitrina de la actualidad, donde se combinan el sujeto literario y el periodista, con su escritura de apuntes o de versión telegráfica. Con *Estertores de una década*, publicación póstuma de Puig, que reúne crónicas ficcionalizadas del Nueva York de fines de los años setenta para la revista española *Bazaar*, y de París, Londres y Nueva York de fines de los sesenta para la revista *Siete Días Ilustrados*, Páez recupera una imagen de escritor-cronista, ligada a la errancia y el viaje. Las crónicas le permiten a Puig desplegar y experimentar una prosa “explosiva, de exabruptos e improprios, celiniana” (pag. 141), como así también una suerte de mirada desviada, que se posa sobre las luchas de las minorías en Estados Unidos.

*Manuel Puig, Del pop a la extrañeza* explora la escritura puiguiana desde múltiples perspectivas, atendiendo a desdoblar sentidos, procesos constructivos, tópicos, que permiten leer la obra del autor como “literatura menor” en el sentido en que Deleuze y Guattari hablan de ella; la literatura en tanto práctica que afirma su diferencia. Puig permeabiliza el ingreso a la literatura de formas y materiales marginales, poniendo de manifiesto un poder de acción que inquieta los valores establecidos. Pero a su vez su escritura aparece afectada por otras prácticas y discursos (culturales, ideológicos, sociales, políticos). Páez privilegia el análisis textual en permanente diálogo con categorías teóricas que en ningún

momento sobrevuelan la obra sino que la expanden y profundizan, y demuestra en su libro que la crítica literaria no se ejerce únicamente como una operación de lectura, sino fundamentalmente de escritura.

***Carolina Sancholuz***