



Prensa y novela: narración en Walter Benjamín y Manuel Puig

Nicolás Aragoita

Question/Cuestión, Nro.73, Vol.3, Diciembre 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e742>

**Prensa y novela: narración en Walter Benjamin y Manuel Puig**

**Press and novel: narration in Walter Benjamin and Manuel Puig**

**Nicolás Aragoita**

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

[nicolas.aragoita@hotmail.com](mailto:nicolas.aragoita@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4678-9257>

## Resumen

En este trabajo propondremos pensar la obra de Manuel Puig como una literatura menor, en los términos en que Gilles Deleuze y Félix Guattari conciben la obra de Franz Kafka, que se diferencia de la alta literatura y los paradigmas de las Letras institucionalizadas. Teniendo en cuenta que Puig introduce la oralidad en sus escritos con importantes reminiscencias al carácter artesanal del narrador clásico benjaminiano y, sin embargo, tal como Walter Benjamin propone una vez que la reproductibilidad se desarrolla, ya no es posible mantener las huellas propias de la narración oral y es pertinente abandonar el anhelo de una narración individualizada. A la vez que las innovaciones técnicas que tensionan la relación entre narración e información, siendo el caso paradigmático la prensa y la literatura de folletín,

generan nuevas estructuras narrativas que Puig modifica en pos de desarticular la linealidad del relato y generar extrañamiento en los lectores. Las consideraciones de Benjamin sobre el contexto en que Charles Baudelaire escribió y la utilización de la prensa por parte de Edgar Allan Poe en sus relatos detectivescos dan lugar a una escritura que extraña la literatura, pero que al mismo tiempo se convierte en otra cosa ajena a los códigos de los materiales no literarios utilizados.

**Palabras clave:** Desterritorialización; prensa; literatura; narración

#### **Abstract**

In this work we will propose to think of the work of Manuel Puig as a minor literature, in the terms in which Gilles Deleuze and Félix Guattari conceive the work of Franz Kafka, which differs from high literature and the paradigms of institutionalized Letters. Bearing in mind that Puig introduces orality in his writings with important reminiscences to the artisan character of the Benjaminian classical narrator and, however, as Walter Benjamin proposes once reproducibility develops, it is no longer possible to maintain the traces of narration. oral and it is pertinent to abandon the desire for an individualized narration. At the same time that the technical innovations that stress the relationship between narration and information, the paradigmatic case being the press and serial literature, generate new narrative structures that Puig modifies in order to dismantle the linearity of the story and generate estrangement in the readers. Benjamin's considerations about the context in which Charles Baudelaire wrote and Edgar Allan Poe's use of the press in his detective stories give rise to a writing that misses literature, but at the same time becomes something else foreign to it. the codes of the non-literary materials used.

**Keywords:** Deterritorialization; press; literature; narration

### Lengua desterritorializada

Es frecuente la caracterización de la escritura de Manuel Puig como menor, tal como la define Roberto Giordano (1996a), ¿en qué sentido su obra es una literatura menor? Podemos considerarla en los términos que emplean Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka, por una literatura menor* [1978], donde buscan delinear las particularidades en la producción del autor checo. Así pues, la primera característica es que se trata de una desterritorialización de la lengua, lo cual no implica una lengua menor en sí misma, sino que es el uso que realiza una minoría dentro de una lengua mayor, creando una lengua extranjera a partir de la lengua oficial de un lugar. En el caso de Franz Kafka, su literatura surge de la lengua que habla: el alemán de los judíos de Praga. En segundo lugar, en la literatura menor, a diferencia de la literatura mayor, todo es político; lo social no posee una mera función de escenario o trasfondo donde ocurren una serie de problemas individuales que se relacionan con otros dilemas igualmente aislados, sino que el problema individual se conecta inmediatamente con lo político: «es en este sentido que el triángulo familiar establece una conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquel» (Deleuze y Guattari, 1988, p. 29). Finalmente, en la literatura menor no hay lugar para la enunciación individual, que sería propia de un maestro o la figura prestigiosa del autor, porque en ella no abunda el talento. De modo que todo adquiere un valor colectivo y aquello que el escritor dice en soledad se convierte en una acción colectiva, y es en este sentido donde lo que dice y hace es político.

El reconocimiento que se hizo sobre la irrupción de las primeras obras de Puig en el ámbito literario del momento tiene que ver con el uso de esas formas populares poco prestigiosas, entendidas como menores desde la lengua mayor de la Literatura como institución (Giordano, 1996a, p. 379). Entre los elementos considerados menores en Puig, podemos encontrar las transcripciones de voces populares, el modo de vida marginal del interior respecto a la existencia en las grandes urbes, la cultura de masas en tanto contenido recurrente y modelo formal, los personajes no educados en la alta cultura pero profundamente conocedores

del arte de masas y el importante papel de las disidencias sexuales. No se plantea, al menos inicialmente, la necesidad del autor de reivindicar esas formas menores dentro de los valores mayoritarios, lo que Deleuze y Guattari llamarían una reterritorialización simbólica (Deleuze y Guattari, 1988, p. 32); atendiendo a la elección kafkiana de optar por la sobriedad de la lengua de Praga, en lugar de intentar inflarla con los recursos del simbolismo propios de lo mayor. En *La traición de Rita Hayworth* [1968] y *Boquitas pintadas* [1969] tampoco hay intención de revalorizar esas lenguas menores (1), no literarias o que ocupan un lugar degradado por su condición de mero entretenimiento, contra el valor de lo mayor, aunque esa reivindicación les sea otorgada de forma complementaria (Giordano, 1996a, p. 481). Antes bien, la experimentación de Puig no es tanto una entrada de materiales degradados dentro de la literatura, sino el devenir menor de la literatura: un devenir no literario de la literatura, donde la literatura se sale de su lugar, y se convierte en algo extraño para los códigos de su propia institución. Puede plantearse, entonces, como un doble proceso de desterritorialización donde no acontece una simple integración del dominio de lo subliterario en el dominio de lo literario, sino que hay un encuentro de esos dominios, un cortocircuito en el que ambos se convierte en otra cosa que está fuera de su territorio (Giordano, 1996b, p. 260).

### **El narrador que borra sus huellas en Walter Benjamin**

Este proceso de desterritorialización es posible ya en su debut literario porque Puig carecía de talento y confianza para intentar siquiera utilizar recursos estilísticos y retóricos propios de una literatura mayor. A diferencia de Kafka, que termina por abandonar el principio del narrador (Deleuze y Guattari, 1988, p. 30) y rechazando una literatura de autor o de maestro, Puig ni siquiera se había planteado el problema de renunciar al papel del narrador: su narración no proviene de una reflexión crítica sobre los límites de la función del narrador en la novela, puesto que en principio estaba escribiendo un guión cinematográfico, sino de una falta de confianza en su capacidad de asumir dicho rol (Giordano, 1996b, p. 257). Es por falta de aptitud y el hecho de que desde sus comienzos trabajara con materiales no estrictamente literarios, y no que comenzará a experimentar con ellos a posteriori, que en Puig predomina la ausencia de una enunciación individualizada.

Sin embargo Walter Benjamin explicita que, en el arte de narrar, el narrador deja su huella en aquello que narra de la misma forma que el alfarero deja su marca en su vasija; por ello el narrador tiene con la vida humana, materia prima de la narración, una relación artesanal (Benjamin, 2008a, p. 95). Como muchos conceptos benjaminianos, la huella tiene diferentes acepciones de acuerdo a la problemática trabajada por el autor (2); en este contexto, puede resultar esclarecedor la diferencia que Benjamin establece en *El libro de los Pasajes* (2005) entre huella y aura:

Huella y aura. La huella es aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cercana que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros. (OB V, M 16 a, p. 4)

Aunque huella y aura compartan su singularidad, autenticidad e inserción en la tradición, la diferencia fundamental es que hay una inversión en la distancia espacio-temporal de la huella con respecto del aura. Al ser la manifestación de una cercanía por lejos que pueda hallarse lo que la ocasionó, entendemos la relación artesanal que Molina –uno de los personajes protagonistas de *El beso de la mujer araña* [1976], cuarta novela de Puig– guarda con las películas que relata a su compañero de celda, Valentín: porque las historias de las que él se apropia ocurren en países lejanos y responden a conflictos sociales de un momento histórico concreto –recordemos que *Cat people* [1942] se estrenó más de treinta años antes del encuentro de Molina con Valentín, y que entre las posteriores películas una ocurre durante la Segunda Guerra Mundial– y aun así el recluso logra imprimir su huella y apoderarse del relato.

Sin embargo, la crisis moderna de la experiencia y su impacto sobre la narración atenta contra la capacidad de dejar huellas; de aquí que análogamente los materiales paradigmáticos de la modernidad son el cristal y el acero, tan impermeables a las marcas. Es esta cultura del cristal donde nada puede ser fijado (Benjamin, 2007, p. 220), de manera similar a los cambios que devienen en la comunicación con el desarrollo de la técnica y el auge de la información, la que imposibilita que el narrador deje su huella en lo narrado. Con todo, lejos de recrearse en la nostalgia por esta pérdida y de forma contraria al repliegue del interior burgués, donde los

propietarios intentaban dejar sus huellas en la infinidad de elementos decorativos y construir el esbozo de una identidad que los aleje del frío anonimato del exterior, Benjamin aconseja seguir una frase de Bertolt Brecht donde invita a borrar las huellas completamente como solución. Por lo tanto, como plantea Anabella Di Pego, la incapacidad de dejar huellas implicaría el ocaso de un tipo de experiencia particular, y por ende de un modo de narración, pero podría dar lugar a una nueva forma de experiencia y su intercambio caracterizados por la carencia de las mismas (Di Pego, 2018, p. 4).

Incluso cuando la experiencia de los individuos se encuentra modificada en su estructura (Benjamin, 2008b, p. 208), y que esta caída de la experiencia tenga como correlato una crisis de la narración, aún es posible elaborar esa experiencia fragmentada, devenida en vivencia subjetiva, recuperando elementos épicos de la narración oral aunque se encuentre desprovista de su carácter artesanal. Como señala Di Pego (2015), la interpretación dominante sostiene que en Benjamin se produce el fin de la narración, fundamentalmente a partir de la afirmación del propio autor al comienzo de su ensayo sobre Leskov (Benjamin, 2008a, p. 60). Di Pego explicita que esta interpretación es asumida por Robles Oyarzún en su introducción (2008, p. 9) y que Theodor Adorno, en la carta que envía a Benjamin el 6 de septiembre de 1936 en relación a *El narrador*, afirma que la narración ya no es posible (Adorno, 2011, p. 147) adjudicando también a Benjamin esta clausura del arte de narrar. Sin embargo, Di Pego da cuenta cómo el autor delinea la posibilidad de que la narración puede perdurar, pero no en su forma clásica sino en formas experimentales y descaradas. De manera que, pese a la lectura dominante sobre el fin de la narración, hay otra línea interpretativa que permite pensar en una reconfiguración de la misma, así no sea la narración tradicional con su carácter artesanal y su transmisión oral: «Aunque ésta se extinga, procura al mismo tiempo delinear la manera en que sería posible recuperar una forma transfigurada de narración que permita dar cuenta de la moderna fragmentación de la experiencia» (Di Pego, 2015, p. 4).

Puig como narrador se mueve dentro de esta dicotomía: por un lado, en el interior mismo de sus relatos, hace que sus personajes se apropien de las historias que narran a partir de una elaboración artesanal; tal es caso de Molina aquí –y de Toto en su primera obra, como su alter ego de juventud más evidente–, a partir de un refinamiento de sus primeros intentos de guionista (3). Por otro lado, Puig como escritor tiende a perderse dentro del anonimato que le

facilita la técnica, que constituye el corazón de su literatura, siguiendo los pasos de los artistas pop que inspiraron su quehacer y quienes propusieron realizar una redefinición de lo artístico mediante la eliminación de su firma en la reproducción mecánica, abocados a confrontar la idea de la originalidad como fin último de la producción y alejándose del genio creador moderno (Giordano, 1996b, p. 263). Análogamente, dentro del ámbito de la literatura Puig esconde su identidad mediante la reconstrucción de voces anónimas, pero siempre reelaboradas literariamente. Este ocultamiento ocurre desde sus primeras novelas: en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* el rol convencional del narrador se desestabiliza mediante la reproducción de diversas voces orales y escritas; mientras que a partir de *The Buenos Aires Affair* [1973] y *El beso de la mujer araña* esta técnica se refina mediante la inclusión de recursos indirectos más complejos –entrevistas ficticias, informes médicos, notas al pie sobre investigaciones científicas, etc.– y a medida que avanza su producción va introduciendo cada vez más recursos proporcionados por la técnica, como la grabación de historias reales (Speranza Graciela, 2000, p. 113). No es de extrañar, sin embargo, que la intencionada falta de estilo de Puig haya sido vista sólo como una carencia en lugar de una oportunidad de experimentación (4).

No sólo debe este ocultamiento estilístico a los artistas Pop, sino que la difuminación de la figura del narrador, en tanto nunca es un reflejo del autor, es deuda de su aprendizaje cinematográfico: incluso se ha apropiado indirectamente de este recurso gracias al neorrealismo (Romero Julia, 1998, p. 389), corriente que reconocía aborrecer, en el cual es la cámara objetiva la que debe mostrar y ocultar la mirada del director. Paradójicamente, esa ausencia de subjetividad es la que permite que en muchos de sus relatos no exista una interpretación correcta sobre los acontecimientos, porque la narrativa se dedica a exponer las situaciones sin juzgarlas y puede así recuperar ciertos elementos épicos de la narración oral con su característica pluralidad de sentidos. Aun así, esta ausencia de huella narrativa puede resultar engañosa porque la tarea como narrador de Puig no se agota en la mera reproducción de voces y escritos, ni en un yuxtapuesto que se organiza arbitrariamente. Hay, como hemos comentado, un proceso de reelaboración estilística de esas lenguas, que responden al conocimiento diverso de la cultura popular que Puig acumuló durante toda su vida y su trayectoria creativa:

Puig pierde gozosamente su voz individual, en la enunciación colectiva de las voces de las subculturas, para encontrar la singularidad de su voz narrativa. En la literatura de Puig se afirma el ocaso de una idea de subjetividad: la subjetividad del individuo [...] Es una crítica de esta idea de subjetividad que se realiza desde la realización de otra idea radicalmente diferente: la de la subjetividad del no-sujeto. (Giordano, 1996a, p. 490)

Vemos, sin embargo, que la ambivalencia del narrador argentino parte de la conformación de unos personajes que logran una narración artesanal –en lo que Puig narra–, pero contenidos dentro de un autor que intenta borrar su marca debajo de todo el collage que la técnica le permite; a la vez que la calculada utilización de los diferentes elementos que componen su obra hacen reconocible su estilo incluso en el anonimato de una subjetividad diferente, una que se construye como negación de lo establecido mediante el borrado de las propias huellas.

El doble proceso de desterritorialización mencionado al inicio del capítulo, entre lo considerado mayor y menor, patentiza la diferencia fundamental de la literatura de Puig frente a la novela pura propuesta por André Gide, como una escritura cerrada en el interior del libro, porque resulta en una renovación del carácter épico de la narración de manera análoga a la obra de Alfred Döblin, en tanto el lector es mojado por la espuma del auténtico lenguaje hablado (Benjamin, 1981, p. 231). En este sentido, Puig fue más lejos que Julio Cortázar en su inclusión de la imitación y estilización de la lengua hablada (Speranza, 2001, p. 145) porque comenzó a grabar historias de vida e incorporar las voces de manera literaria en sus obras; a la vez que, a medida que avanzaba en su producción artística, expandió los regionalismos y dialectos, porque su poética opera sobre la necesidad de que el artista deba trabajar sobre todas las jergas y los tonos para romper la estructura de la novela conocida.

Respecto a la incorporación de diversas escrituras no literarias en sus novelas, generalmente de carácter informativo, debemos ahondar en el siguiente apartado en la tensa relación entre narración, literatura y prensa.

### **Prensa y literatura: de información a narración**

A partir de las características que Benjamin atribuye a la narración tradicional, como una práctica artesanal y oral de elaborar experiencias socialmente, se destaca su contraposición a la novela moderna: esta última, que depende del libro y no proviene de la tradición oral, nace de la soledad del escritor y tiene como finalidad la práctica de lectura individual, a la vez que no tiene consejos para dar porque sólo puede ofrecer vivencias subjetivas. Por otro lado, la narración halla el otro extremo de su oposición en la información, que se despliega en la prensa como la nueva forma de comunicación predilecta de la burguesía a partir de los avances del capitalismo. La información busca la verificación y, por lo tanto, se imponen de manera prioritaria las explicaciones concretas; aquí lo que prima es la transmisión de un significado cerrado. En la narración, en cambio, no se está sujeto a la explicación y el narrador puede detallar minuciosamente cada aspecto de lo maravilloso, lo que permite abrir una pluralidad de interpretaciones.

La vinculación previa nos da oportunidad de introducir el análisis de Benjamin sobre ciertas novelas que el autor considera como un orden experimental y se apartan de la estructura de la novela moderna. Tal es el caso de la novela alemana *Berlín Alexanderplatz* [1929] de Alfred Döblin, en cuya reseña Benjamin reafirma las diferencias fundamentales entre la narración oral, con sus elementos propios de la épica, y la novela convencional: ante la crisis de la novela que surge por la recuperación de la literatura épica, Döblin adopta una actitud acorde a la de Benjamin ante la crisis de la experiencia –y consecuentemente, de la narración–: no resignarse a la crisis y convertirla en objeto de su quehacer práctico y teórico. La posición de Döblin frente al asunto es esclarecida cuando Benjamin le opone las consideraciones de André Gide, quien desarrolla la teoría de una novela pura; aquella que esté exenta de cualquier elemento que no concierna específicamente a la novela, y que todo recurso estilístico y de desarrollo se lleve a cabo en vistas de una escritura pura, contenido dentro del interior de la misma.

Döblin optará por las potencialidades épicas que se hallan latentes en la novela, y lo hará utilizando un recurso proveniente de las nuevas técnicas de reproducción, porque «el principio estilístico de este libro es el montaje» (Benjamin, 1981, p. 232). La yuxtaposición de diversos elementos como folletines, canciones populares, publicidades, recortes de periódicos, etc. revolucionan la estructura formal y el estilo de la novela, haciéndola estallar, dando la oportunidad a los lectores de enfrentarse al auténtico lenguaje hablado a partir de una novela fragmentada en una diversidad de acontecimientos y reflexiones que no se limitan a las vivencias particulares del escritor. La ruptura determinante entre la narración oral y el libro se diluye ante la posibilidad inédita de que la novela permita aperturas de sentido gracias a la pluralidad de voces que provienen de la ciudad moderna, a las que el autor cede la palabra.

En *El París en el segundo imperio de Baudelaire* [1938] Benjamin analiza los cambios que la modernidad, y en particular el desarrollo de la técnica, operan sobre la literatura, su nueva vinculación con la prensa posibilitada por la imprenta y las maneras inéditas de publicar para un lector masivo que comienza a ser receptor de información constante e inmediata; puesto que es en la producción literaria donde pueden verse con mayor fuerza los efectos distorsionadores del capitalismo (Buck-Morss Susan, 2001, p. 159). Ya en "La Bohème", primer apartado del ensayo, da cuenta sobre la nueva figura del escritor y el mercado donde la literatura pudo distribuirse: en efecto, escritores como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Honore Balzac, entre otros, hallaron en el periódico un medio propicio para llegar con sus historias a la multitud mediante entregas, antes de la publicación en novelas, y al mismo tiempo poder vivir de su oficio. Por otro lado, la información breve y abrupta comenzaba a desplazar a los informes sosegados y las reseñas literarias que en un principio eran el contenido específico del folletín, de modo que la primicia ocupaba poco espacio, pero necesitaba renovarse constantemente a través de intrigas en las tablas del teatro o cotilleos de las calles de la ciudad. No sorprende que la asimilación del literato a la sociedad que habitaba se dio en el bulevar como espacio privilegiado (Benjamin, 1999, p. 41), allí donde se aguardaba a disposición de cualquier suceso o rumor como material inédito de escritura; sumidos en un nuevo tiempo social, el del aperitivo; y cuando se ejercitaban a la hora del café las crónicas y cotilleos de la ciudad, sumidos en el ritmo naciente de las noticias.

La necesidad de captar un público masivo obligó a los periódicos a bajar el coste de suscripción y pronto fue necesario que la subsistencia fuera generada por los anuncios que abarcaban la cuarta página completa. En este aspecto, puede pensarse que algunas revistas llegaron por primera vez y de manera democrática a las clases bajas, que no podían costear la elevada cuota de suscripción inicial; sin embargo, esto resulta posible mediante la transformación de la información en mercancía que devino en la propaganda pagada (Buck-Morss, 2001, p. 159), como previamente se había mercantilizado la literatura. Para una mayor difusión de dicha publicidad, el contenido debía incitar a la curiosidad y el entretenimiento, razón por la cual se expande la novela de folletín, los periódicos logran autofinanciarse y firmar contratos rentables con aquellos escritores que se unieron al nuevo medio. Esto no sólo condujo a procesos de elaboración literaria de dudosa ética y repercusión social, como los numerosos casos en que editores dieron a firmar manuscritos de anónimos a escritores consagrados, y que los firmantes utilizaron su fama y remuneración para involucrarse en asuntos políticos; sino que también produjo el cambio de soporte de la novela, desmembrando la unidad del libro en pos de la fragmentación del periódico, mientras que las temáticas debían optar por los intereses cotidianos y servirse de los golpes de efecto para captar la atención de los lectores. Es evidente la razón por la que Benjamin toma como paradigmática la figura de Charles Baudelaire, como ejemplo de escritor independiente no subordinado al mercado (Buck-Morss, 2001, p. 159), precisamente porque, como aludimos anteriormente, en su búsqueda de modificar la mera vivencia del shock en experiencia del shock, Baudelaire se aleja de la poesía lírica tradicional, pero sin abandonarla completamente para volcarse a los folletines, e introduce en su poesía procedimientos que interpelen al nuevo lector dominado por el tedio y la dispersión; donde el estímulo del shock, en tanto estímulo constante, es determinante.

El escritor que entra al mercado lo hace mirando el panorama a su alrededor (Benjamin, 1999, p. 49), y aquí Benjamin hace patente que la lógica naciente de mercantilización literaria en la prensa da lugar al surgimiento de nuevos géneros, como la literatura panorámica: libros que consisten en bosquejos y que tienen la pretensión de imitar los panoramas pictóricos, donde la ciudad se convierte en un paisaje. Así mismo, las descripciones de la ciudad se extendían a las fisiologías de los tipos de habitantes que en ella podrían encontrarse y es en esta pintura donde el *flâneur* se mueve. La posibilidad de deambular no

hubiese prosperado, con la estrechez de las aceras y la circulación de vehículos, si no hubiese sido por los pasajes en tanto mundos en miniatura, que constituían un espacio intermedio entre la calle y el interior burgués, hogar del propio *flâneur* quien transitaba en un tiempo propio ajeno a la productividad y al *aislamiento insensible* de la multitud. Resultan interesantes, sin embargo, los motivos de las diversas fisiologías que abundaban, siempre bien intencionadas y alegres, cuyo objetivo era disminuir las inquietudes provocadas por la vida compartida en la ciudad con un elevado número de extraños; así es como las fisiologías urdían la fantasmagoría de la vida parisina (Benjamin, 1999, p. 53). En efecto:

En el folletín, los escritores encuentran su lugar apropiado como comunicadores a una audiencia masiva y como comentaristas de la vida cotidiana, pero los géneros comerciales de su literatura –fisonomías de la multitud, panoramas del boulevard, las ensañaciones del *flâneur*– transforman la realidad en un objeto que puede ser pasivamente consumido con placer, en forma de sueño. (Buck-Morss, 2001, p. 165)

Pese al fracaso de las fisiologías y su intento de enmascarar los aspectos negativos de la urbe, sus habitantes y las relaciones que en ella acontecían; había un escenario próspero para la literatura abocada hacia las dimensiones inquietantes y poco amigables de la vida en la ciudad. En particular, la masa urbana cuenta entre sus cualidades más preocupantes la posibilidad de ser el refugio perfecto para el asocial, donde éste puede escapar de sus perseguidores. He aquí la génesis de las historias de detectives, donde el *flâneur*, a gusto o pesar, poseía las características adecuadas para asumir el rol de perseguidor: el vagabundeo marcado por su propio *tempo* y su capacidad de observación, ya que «cualquiera sea la huella que el *flâneur* persiga, lo conducirá a un crimen» (Benjamin, 1999, p. 56). El relato “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe, sobre un desconocido que adapta su camino para seguir y perderse en la muchedumbre de Londres es la radiografía de una historia de detectives (Benjamin, 1999, p. 63), porque aunque carezca de un crimen posee sus elementos característicos: el perseguidor, la multitud y alguien que pretende perderse en ella (5). Por lo tanto, el ingreso del género policial en Francia se debe a la traducción de los cuentos cortos de Poe (6), quien comprendió cabalmente la relación de la literatura con la prensa, el público masivo y el nuevo contexto social marcado por la pérdida de las huellas del individuo en la

multitud de la gran ciudad. La incapacidad de dejar huellas en el exterior se traduce en la *existencia estuche* del interior burgués, donde se procura conservar el rastro del paso por el mundo en toda una serie de objetos decorativos, y es esta obstinación junto con el invento de la fotografía lo que consolidó a las historias de detectives como la más incisiva conquista sobre el incógnito del hombre (Benjamin, 1999, p. 63). Sobre las innovaciones literarias que Poe introduce ante esta situación, afirma Ricardo Piglia que:

En el momento de expansión de los periódicos de bajo precio y consumo masivo, Poe percibe que la lectura de la información periodística, de las noticias, está asediada por la dispersión, la interrupción y la saturación, que van construyendo la figura del lector distraído, una nueva figura de lector y un nuevo tipo de lectura definidos por la fragmentación, la crisis de la lectura lineal y en ese marco propone a la short story, es decir, el cuento moderno, como una alternativa nítida a la información periodística. El énfasis puesto en la lectura sin interrupción, el modelo de un texto con final imprevisto y con una calculada elaboración de la información necesaria para seguir un relato sin detenerse. Un tipo de lectura literaria que es la antítesis de la percepción distraída que produce el periodismo moderno. (Piglia, 2016, p. 136)

El escritor de Boston capitalizó su conocimiento del periodismo moderno en pos de elaborar una estructura narrativa que pudiera captar la atención del público disperso sin tener que volcarse a la producción masiva de las novelas por entregas. Más aún, su conocimiento de la prensa no se agota en conformarse como uno de los precursores de la forma del cuento corto, sino que la información periodística es utilizada en sus relatos para la perpetración y resolución de crímenes: el detective Dupin deduce mediante recortes de la prensa (Benjamin, 1999, p. 59). En efecto, en “Los crímenes de la calle Morgue” Dupin logra resolver el crimen en base a leer magistralmente la información que aparece en los periódicos sobre el incidente, utilizando las capacidades de un lector culto en el ámbito literario y conocedor del funcionamiento de los medios masivos; en “El misterio de Marie Rogêt”, una vez más, Dupin es el único que puede resolver el asesinato de Marie Rogêt a partir de la información publicada en *Le Commercial*; así mismo, en “La carta robada” el detective debe evitar que el contenido de la carta privada de una persona de altas influencias se convierta en noticia periodística.

Ante el auge de la información y la mercantilización de la literatura, de lo que se trata es de hallar en el seno del mercado y del consumo masivo posibilidades para elaborar una narración subvirtiendo los medios existentes. No es de extrañar que Benjamin defina a Poe como «uno de los técnicos más grandes de la nueva literatura» (Benjamin, 1999, p. 58). Si la dicotomía entre narración e información halla en Poe una salida en el short story, en el ámbito de la novela podemos remitirnos nuevamente a Döblin, cuyo collage intertextual cuenta, entre otros elementos, con titulares de periódicos. En Puig ocurre lo mismo, en tanto el uso de la información no funciona únicamente como una interrupción de la linealidad ni posee un carácter confirmatorio y cerrado, a modo de una primicia que se agota en la novedad, sino que muchas veces funciona como un disparador de interpretaciones diversas y antagónicas. *Boquitas pintadas* inicia con la noticia en la revista local sobre la muerte de Juan Carlos Etchepare, definido como un ilustre ciudadano y distinguido vecino, amigo y familiar; pero esa información, que activa una serie de recuerdos y experiencias de allegados y convecinos, se va transfigurando constantemente según quiénes y cómo lo frecuentaban, a la vez que la noticia activa la interacción de otros involucrados.

En *The Buenos Aires Affair*, la tercera novela del autor, asistimos a escenas donde la información periodística no cumple un rol cerrado, sino que funciona como un ejercicio que obliga al lector a reconstruir sentidos diversos. Tal es el caso, por ejemplo, de ciertas llamadas telefónicas de las que somos testigos en la comisaría de policía, donde se superpone la conversación telefónica del comisario con la información aleatoria de los encabezados que lee en el periódico. De hecho, el subtítulo de esta obra que la define como *Novela policial*, implica ese esfuerzo de Puig que consiste en tomar estructuras genéricas ya probadas, reconocidas por los lectores, para hacer algo más (Piglia, 2016, p. 131). Si el mecanismo que idea Poe para sus relatos es la deducción lógica a partir de la información de la prensa y las características propias del modo de vida en la ciudad moderna; allí donde se descubre un crimen que el asesino trata de ocultar, en *The Buenos Aires Affair* el ocultamiento está facilitado por la estructura dispersa de la novela, por lo que puede hablarse de un montaje criminal (Debussy Pablo, 2017, p. 5).

Aunque la novela posee los elementos propios del género policial que ya mencionamos (la víctima, el lugar del hecho, el asesino y la multitud); algunas reminiscencias a las fisiologías:

tales como «acontecimientos principales de la vida de Gladys» (Puig, 1973, p. 25), donde se detallan aspectos de la psique, comportamientos violentos y momentos relevantes para la sociabilidad de los personajes; la construcción de escenas del crimen con las huellas del interior burgués, etc., sin embargo el crimen, que en una historia policial ocupa el centro de la narración, es relegado a un margen en *The Buenos Aires Affair*, y es completamente dejado de lado por la simulación de un crimen falso que intenta ocultar al verdadero. Esto se logra mediante el montaje literario y a través de la subversión genérica del relato: en un *policial observacional* los sucesos y particularmente los interiores están cargadas de descripciones minuciosas, pero a diferencia de los exponentes clásicos del policial donde se dota a determinados objetos de tal relevancia que hasta pueden dar nombre al relato, sean materiales o simbólicos (7), para poder ocultarlos a simple vista; en las descripciones de Puig no hay tal distinción, puesto que se nos arroja un conjunto heterogéneo de datos sin ninguna diferencia de estatus entre unos y otros, pudiendo ser todos igualmente relevantes o efímeros.

La información no contribuye a la explicación conclusiva que realiza un detective dentro de un policial para «restablecer el orden de una sociedad equilibrada y consensuadamente eliminadora de los elementos perturbadores» (Amícola José, 2000: 13), sino que opera como un elemento que complementa y posibilita la apertura de diferentes, y en ocasiones opuestas, interpretaciones críticas: como ruptura o parodia del género policial; como lectura de la represión política y social; como una representación sobre el machismo y las prácticas sexuales; o como una disputa entre la alta y baja cultura.

## Conclusiones

Hemos analizado algunos aspectos de la obra de Puig a la luz de los estudios de Benjamin sobre la novela experimental de Döblin, como caso paradigmático de nuevas formas de narración, y hallamos puntos en común que escapan a la distancia temporal y geográfica. La narrativa de Puig se construye a partir de la técnica y hace de la reproducción su sello identitario y el medio para generar una narrativa que rompa la linealidad del relato y extrañe a sus lectores a partir de la subversión de los tópicos propios de la cultura de masas y de los formatos comúnmente consumidos. Cada elemento proveniente de las nuevas tecnologías,

incluso la información de la prensa en sentido estricto, se subordina a generar una proliferación de voces que anulan la posibilidad de una interpretación correcta. En esta misma línea, el autor ha optado progresivamente por romper el molde del lenguaje de la “novela pura” e incorporar todos los registros de habla que estén a su alcance, de manera que, al menos inicialmente, su obra se ubica como una literatura menor que no busca revalorizar los elementos no literarios que la componen dentro de la literatura, y por ende la novela moderna convencional, sino sacarla de su dominio.

### Notas

(1) Hay desacuerdos sobre en qué momento Puig comenzó a intentar revalorizar formas artísticas consideradas menores. Para Giordano, esto sucede a partir de *The Buenos Aires affair* [1973], donde a través de sus personajes protagonistas, dos artistas plásticas y un crítico de arte, es posible interpretar como uno de los conflictos principales la relación entre alta y baja cultura.

(2) Como destaca Di Pego (2018: 3), los registros sobre el concepto varían según se trate de las huellas de la narración, las huellas del interior burgués, las huellas de la fotografía o las huellas de la historia.

(3) El autor ha referido en varias ocasiones el fracaso de sus primeros intentos de escribir guiones cinematográficos, que no eran más que refritos de las viejas historias de Hollywood que él disfrutaba. Aun así, esa reproducción dio lugar a la elaboración de nuevos relatos originales a partir de un trabajo literario encarnado en personajes como los mencionados.

(4) Juan Carlos Onetti se negó a darle un premio literario por *Boquitas pintadas* [1969], bajo el argumento de que se desconocía su propia escritura bajo toda la reproducción de la cultura popular.

(5) El protagonista del relato de Poe no es un *flâneur*, en tanto es un examinador externo de la multitud. Baudelaire, en cambio, consigue formar parte de la masa, pero sin perderse en ella, logrando entrar en la multitud a la vez que mantiene una mirada crítica sobre su comportamiento. Esto no resulta extraño si tenemos en cuenta que el poeta ve a la multitud

como un elemento inseparable de la ciudad, viviéndola a través de la masa misma para poder experimentar la multiplicidad de estímulos que le son inherentes y plasmarlas en su obra.

(6) Benjamin destaca la influencia que tuvo la obra de Poe en la prosa de Baudelaire, siendo que aun cuando jamás escribió historias de detectives, porque su temperamento le impedía ponerse en el lugar del detective y siendo dicha identificación el elemento concluyente del género, en su prosa pueden hallarse otros elementos propios de Poe; a saber, la víctima y el lugar del hecho, el asesino y la masa.

(7) Como en el caso del ya mencionado cuento de Poe: "La carta robada" [1844], o el uso simbólico a través de las coordenadas de la ciudad que emplea Jorge Luis Borges en "La muerte y la brújula" [1942].

### Referencias bibliográficas

Adorno, Gretel y Benjamin, Walter (2011): Correspondencia 1930-1940. Trad. de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Amícola, José. (2000b): Manuel Puig y la narración infinita. En Drucaroff (Dir.) y N. Jitrik (Dir. Gral.). La narración gana la partida. Buenos Aires, pp. 295-319.

Benjamin, Walter (1978): Briefe, tomos I-II, G. Scholem y T. Adorno (eds.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

Benjamin, Walter, (1981) "Krisis des Romans: zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz'", en id., Gesammelte Schriften, ed. R. Tiedemann y H. Schwäppenhauser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, t. III (Kritiken und Rezensionen), pp. 230-236. Traducción: Luis Ignacio García.

Benjamin, Walter (1999): El París en el segundo imperio en Baudelaire [1938]. En Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II. Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (2005): Libro de los Pasajes, Akal, Madrid, 2005.

Benjamin, Walter (2007): "Experiencia y pobreza", en Obras, libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 216-222.

Benjamin, Walter (2008a): El Narrador [1936], trad. de P. Oyarzún, Santiago de Chile, Metales Pesados, pp. 59-128.

Benjamin, Walter (2008b): "Sobre algunos motivos en Baudelaire" [1939], en Obras, libro I, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, pp. 206-259.

Benjamin, Walter (2012): El París de Baudelaire. -1a ed.- Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Borges, Jorge Luis (1971): Ficciones. -- 13a. ed. -- Buenos Aires: Emecé.

Buck-Morss, Susan (2001): Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Debussy, Pablo (2017): The Buenos Aires Affair y un montaje criminal. Violencia, política y poder; Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria; Badebec; 7; 13; 9-2017; 1-21

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978): Kafka, Por una literatura menor. México, Ed. Era. (1988): Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Ed. Pre-Textos.

Di Pego, Anabella (2015): "La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin", en F. Naishtat, E. G. Gallegos y Z. Xébenes (eds.), Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Cuajimalpa, 2015, pp. 141-167.

Giordano, Alberto (1996a) Condiciones y límites de la literatura menor (Para una relectura de "La tradición de Rita Hayworth", "Boquitas pintadas" y "The Buenos Aires affair" de Manuel

Puig) en CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Vol. 3, Núm. 6-7-8. Pag. 377-383.

Giordano, Alberto (1996b) Manuel Puig: Los comienzos de una literatura menor. Orbis Tertius, 1 (2-3): 255-274.

Oyarzún Robles, Pablo (2008), "Introducción a El Narrador", en Walter Benjamin, El narrador, Santiago de Chile, Metales Pesados, pp. 1- 58.

Piglia, Ricardo, (2016) Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Poe, Edgar Allan (2014): Cuentos completos. Trad. Julio Cortázar. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.

Puig, Manuel (1973): The Buenos Aires Affair, Barcelona, Seix Barral

Romero, Julia (1998): Estéticas consagradas y marginales: Algunas hipótesis sobre la producción éditada e inédita. I Encuentro Internacional Manuel Puig, 13 al 15 de agosto de 1997, La Plata, Argentina. EN: Encuentro Internacional Manuel Puig (1997: La Plata). Selección de ponencias. La Plata; Rosario: UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria; Beatriz Viterbo.

Speranza, Graciela (2000): Manuel Puig: Después del fin de la literatura, Buenos Aires, Grupo Norma Editorial.