

ALBERTO GIORDANO

LO COMUN Y LO EXTRAÑO

(Para una relectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)

A diferencia de otras literaturas, que se escriben contra el impulso de los lugares comunes ("Trabajar literariamente contra las formas hechas" es, por dar un ejemplo, la consigna de Felisberto Hernández), la de Puig se define por un cierto uso de ellos. Un uso que produce, según nuestra lectura, dos clases de efectos.

En las voces que son los personajes de *La traición de Rita Hayworth* (voces que son escrituras, voces en conversación¹) se reconoce con facilidad la ocurrencia, por momentos aplastante, de lugares comunes provenientes de diversos "códigos" (damos a esta palabra el sentido con el que la usa Barthes en *S/Z*: los códigos como "perspectivas de citas"). Cada vez que una de esas voces comienza a hablar, para poder hacerlo, toma giros, imágenes, secuencias narrativas o de argumentación completas de los discursos que forman el llamado "imaginario social". Cuando ensayan una representación de sí o de los otros, para sí y para los Otros, obedeciendo a un empuje táctico que sustituye el valor de lo verdadero por el de lo creíble, esas voces son tomadas por una multiplicidad de discursos que actúan en forma simultánea o alternativa, según la ocasión o el matiz de sus fuerzas (en un espectro que va desde la ferocidad de la sentencia a la miseria del gesto consolador): el catecismo y la propaganda populista (la vulgarización —a la medida de los "humildes"— de las doctrinas católica y peronista); las formas y las motivaciones del folletín, la novela romántica, el radioteatro y las transmisiones deportivas; motivos y expresiones del tango y el bolero; el cine. Como una especie de amalgama que liga en movimiento los estereotipos hasta formar con ellos una malla tan flexible como resistente, o bien como una reserva última, una instancia a la que apelar cuando las representaciones tomadas de las otras se debilitan, dejan de ser creíbles²; como causa y suplemento de los demás discursos, sirviéndoles de apoyo y apoyándose en ellos, un discurso que llamaríamos "ideológico", si hubiese en juego alguna verdad oculta, decide el sentido de lo que cada voz dice: de dónde y hacia dónde se dirige. Este discurso tiene un objeto privilegiado: el poder (en una

1. Las narraciones de Puig experimentan "lo escriturario" y "lo conversacional" como dimensiones esenciales a cada voz. Cfr., sobre este aspecto de la literatura de Puig, Alberto Giordano: "Manuel Puig: lo que la literatura nos enseña" (inédito)
2. En su conversación con Mita, narrada en el capítulo IV, Choli pasa de conjeturar un encuentro novelesco con su "hombre ideal" a repetir, como si se tratase de una verdad que ya no puede eludir, que "todos los hombres son una porquería".

doble vertiente: económica y sexual), pero las creencias en que, pesadamente, consiste —una reserva de máximas casi inagotable— hacen referencia a las realidades más diversas: el cuidado del cuerpo (leer mucho “gasta” la vista), el cuidado de la moral a través del cuidado del cuerpo (masturbarse “estropea” el cerebro), las profesiones menos prestigiosas (las enfermeras son todas unas “atorrantes”), las prácticas ominosas de los extraños (los gitanos roban a los chicos) e incluso, cómo no, el sentido de la vida (“Dios quita por un lado pero da por el otro”, según piensa —cuando deja de pensar— Berto).

¿Qué significa la expresión “lugar común”? ¿cómo funcionan en los discursos las “formas hechas”? Podemos comenzar a responder estas preguntas citando un momento del Prólogo que escribió Sartre a *Portrait d'un inconnu*, la novela de Nathalie Sarraute. “lugar común”, dice Sartre, “designa, sin duda, los pensamientos más trillados, siendo así porque estos pensamientos han llegado a ser el lugar de encuentro de la comunidad. Cada uno se encuentra allí y allí encuentra a los otros. El lugar común es de todo el mundo y me pertenece; pertenece en mí a todo el mundo; es la presencia de todo el mundo en mí; constituye, por esencia, la *generalidad*; para apropiármelo es menester de un acto: un acto por el cual me despoje de mi particularidad para adherirme a lo general, para transformarme en generalidad. De ningún modo *semejante* a todo el mundo, sino, precisamente, la *encarnación* de todo el mundo. Merced a esta adhesión eminentemente social, me identifico con *todos* los demás en la indistinción de lo universal”³. Aunque yerra en lo esencial, Sartre pone la reflexión en un camino preciso. El lugar común es el reino de la generalidad, es decir, de la comunicación. Es el medio por el que encontramos a los otros encontrándonos a nosotros mismos, por el que, identificándonos con todos, conseguimos nuestra identidad. Es el reino de la indistinción, es decir, de la in-diferencia. En el lugar común ocurre un encuentro en el que nadie se encuentra. El Otro con el que me encuentro en el lugar común es Todos, nadie en particular, y es preciso que yo mismo me vuelva nadie para que el encuentro ocurra. Como dice Sartre: “es menester de un acto”, pero de un acto que se cumple en un sentido inverso al que él describe.

Cuando Berto intenta dar una representación de sí mismo (ante su hermano mayor) en un momento particularmente adverso de su vida (nos referimos a la carta narrada en el Capítulo XVI de *La traición*), se ve llevado a decir: “Dios quita por un lado pero da por el otro, hay que creer en que la justicia al final triunfa, yo soy un convencido, no me importa que el vasco buitre se haya llenado de plata y que

3. Jean-Paul Sartre: “Retrato de un desconocido”, en *Literatura y arte. Situaciones IV*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2ª ed., 1977; pág. 10.

haya siete peones en la calle, porque ya se van a arreglar las cosas para nosotros mientras que el vasco va a seguir sufriendo de diabetes hasta que muera. Está a cada rato en lo del médico. Yo creo que Dios me va a ayudar, Jaime, tengo fe, porque nunca le hice mal a nadie"⁴. Berto se ve a sí mismo (ante los ojos del otro, el mayor) como un "buen hombre", es decir, alguien que nunca le hizo mal a nadie y que, aunque encuentra consuelo pensando en la muerte de un prójimo (el gerente de banco que le negó un crédito y se enriqueció a costa de su desgracia), no duda de que Dios, tarde o temprano, se acordará de él. Un lugar común moral (no haberle hecho mal a nadie equivale a ser bueno) y otro religioso (Dios premia a los hombres buenos), enlazados en una especie de falso silogismo, sirven de andamio a la imagen de sí que construye Berto. Porque cree en lo que cree, él espera que en el futuro su suerte cambie: Dios no lo puede no ayudar. ¿Pero por qué cree en lo que cree? Como ocurre por lo general: sin advertirlo, Berto mismo da la respuesta: "hay que creer..." Antes que como un hombre de fe, lo que se supone es un buen hombre, Berto se muestra (para sí y para los Otros) como un hombre obediente. En las máximas que articula cuando reflexiona sobre su situación se realiza una *voluntad de creencia* a la que él responde. Como cuando decimos de alguien que "sigue los dictados de la moda" (el régimen del lugar común es la dictadura), no es la voluntad de Berto la que moviliza las máximas sino que ellas ocupan su discurso siguiendo el *dictado* de una voluntad extraña. Tan extraña que, siendo la voluntad de nadie, se la confunde con un impulso propio, un deseo "íntimo". "Hay que creer..." Berto se encuentra a sí mismo encontrándose con todos en un enlace de lugares comunes. Pero su adhesión a la generalidad (ser hombre-bueno-creyente) no es, como lo sugiere Sartre, el resultado de una decisión propia. Berto no se apropia de los lugares comunes: son ellos los que se apropian de él, aplastando bajo el peso de lo general, con una violencia casi insensible a la que no ofrece resistencia, su particularidad. Para ser (como todos los buenos hombres) Berto dejó de ser (él mismo). Como la exigencia de creer, los lugares comunes en los que esa exigencia se realiza son absolutamente ajenos y anteriores a quien hacen ser (como todos, nadie). La imagen que Berto da de sí para el otro (su hermano) le es impuesta por los Otros (el código moral y religioso del que provienen las creencias sobre lo que es un "buen hombre"). Tal vez porque el otro y los Otros no coinciden, porque su hermano no cree en los lugares comunes que lo hacen ser como debe ser, la tentativa de Berto fracasa. Sin lugar común, la conversación se vuelve imposible. Cuando descubre, dolorosamente, una vez más, que el Otro con el que conversa (desde donde viene y hacia donde va "su" discurso) no es su hermano ("No sé para qué te escribo si no

4. Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 7ª ed., 1974; págs. 317-318.

te importa nada de mí, y creo que nunca te importó"⁵), que, como se dice, no hablan el mismo idioma, Berto destruye la carta. Antes de hacerlo, por uno de esos gestos insensatos que revelan la intensidad del amor, insiste en fallar. Como si no terminase de creer que el otro no cree en lo que él cree (lo que él es), le anuncia el final de un diálogo que jamás comenzó: "Esta carta va al tacho de la basura, para vos no pienso gastar un centavo en estampillas"⁶.

Si lo propio del lugar común es, como hemos visto, conjugar la impropiedad con el poder de apropiación: sin ser propiedad de nadie, él se apropia de lo que alguien dice para fijarle su sentido (la orientación en la que se habla y la posición de quien lo hace); si esto es así, ¿no podemos afirmar que la fuerza que ejercen los lugares comunes actúa sobre el funcionamiento del lenguaje en general? "Los signos de que está hecha la lengua —dice Barthes en su *Lección inaugural*— sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten; el signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se *arrastra* en la lengua"⁷. Y eso que se arrastra en lo que digo hace que siempre diga más de lo que digo, que me muestre cada vez que hablo, lo advierta o no, en alguna relación de servidumbre con lo ya dicho. No puedo decir mi individualidad más que negándola, adhiriéndome a la generalidad, que es el medio del lenguaje. No puedo decir lo nuevo sin transformarlo en lo de siempre, lo conocido. Como una trampa en la que no puedo evitar caer porque siempre me encuentra desprevenido (cuando la descubro ya es tarde, ya caí), lo que Otros dijeron resuena en lo que digo. Este suplemento que viene a añadirse a mi discurso, la huella —a veces insensible— del discurso de los Otros, transforma cada enunciado en una batalla entre la singularidad del acto de su aparición y la generalidad que lo hace posible, un campo de tensiones en el que está por decidirse cada vez, entre los lugares comunes, mi lugar.

En la conversación múltiple, hecha de múltiples conversaciones, que se narra en el capítulo I de *La traición*, una voz, apenas audible en el "coro" familiar, dice: "Hoy voy a matar [un pollo] para el padre de Violeta; no le digas a la abuela que se enoja". Más adelante, la misma voz —según podemos conjeturar— pide: "No le digas que salí [a la calle] con el delantal gris". Es la voz del padre de Mita, que interpela en el primer enunciado a uno de sus nietos y en el segundo a una de sus hijas. Adela, a propósito de la carta que ella piensa escribirle a Mita, su otra hija, la ausente. En el capítulo II, interrumpiendo la conversación de las criadas, otra voz

5. Idem; pág. 322.

6. Idem; pág. 323.

7. Roland Barthes: *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Editorial Siglo XXI, 1982; págs. 120-121.

repite el acto: “Nunca le digas a Mita que tenemos un secreto”. Se trata esta vez de la voz de Berto, y el pedido que se realiza en ella está dirigido a Amparo, la niñera de Toto. “No le digas...”, “Nunca le digas...” De una a otra voz, voces de hombre entre mujeres, se repite no sólo una frase —apenas modificada— sino también un *acto*: un pedido de reserva que busca comprometer al otro, que intenta convertirlo en cómplice de un secreto para un tercero. El padre de Mita pide a su nieto que guarde silencio frente a su esposa y a una de sus hijas que haga lo mismo frente a otra. También pide silencio Berto: a la niñera, frente a su esposa. En los tres casos, como resultado de un acto de interlocución similar, se dibuja un triángulo, una distribución triangular de posiciones intersubjetivas. En uno de los vértices queda situado un hombre que pide silencio: el padre de Mita, Berto; en otro, una mujer que debe ignorar algo que ese hombre ha hecho (que mató un pollo para el padre de una amiga de su hija; que salió a la calle con el delantal puesto; que escuchó a escondidas la conversación entre ella y su hermana): la esposa, la hija, la esposa; en el tercero, un actor secundario dentro del drama familiar: un nieto, una hija que no falta del hogar, la niñera.

Cada enunciado es repetición de los otros, incluso el primero, que es tal porque los otros lo repiten. La insistencia en los tres de una fuerza discursiva similar produce a la vez las semejanzas y las diferencias entre ellos. Como el padre de Mita en su casa, Berto, en la suya, pide reserva, que su esposa no se entere de algo que ha hecho. Su pedido, sin embargo, es más enérgico que el otro, casi una exigencia, también más efectivo (Mita jamás descubre que él escuchó su conversación con Adela, que él sabe lo que las dos mujeres se dijeron) y la importancia del secreto que allí se sella es mayor también. Lo semejante —lo que aquí queremos poner de relieve: la posición en la que queda situado un hombre en relación a una mujer de su familia que tiene para él singular importancia. Por un funcionamiento transindividual (que no es obra de los individuos sino de individuación), por la repetición del acto que se cumple en él, el enunciado se convierte en lugar común. El pedido de reserva, una cierta clandestinidad familiar que complica a un tercero, es el lugar común a los hombres frente a “sus” mujeres. Una posición poco masculina, si se quiere... si se quiere creer —como lo hacen los personajes de *La traición*— en el mito de lo masculino como “sexo fuerte”. Una posición adecuada a los intereses, no de quien impone la ley, sino de quien intenta burlarla por no disponer de fuerzas

suficientes para hacerle frente. La posición del *menor*, la que se supone ocupan los débiles, es decir, los niños y las mujeres.

La serie de enunciados que ponen en su lugar al padre de Mita y a Berto, un lugar común a ambos construido por la repetida aparición de esos enunciados, se prolonga en el capítulo IV a un último término. Toto, que se ha convertido en lo que llamamos un “sujeto social”⁸, repite, en un diálogo imaginario con su madre, el pedido de reserva común a los hombres de su familia: “Mamá... no le cuentes a nadie!”, “Mamá... no se lo digas a nadie!” “Nadie” es Berto, su padre, y lo que Toto pide (casi suplica) es que no sepa que él se dejó pegar por otro chico. También aquí el acto fija un triángulo intersubjetivo: alguien (Toto) pide silencio a alguien (su madre) frente a otro (su padre) sobre algo que —según ese otro— no debió hacer (dejarse pegar, no responder a los golpes). Pero sobre el horizonte de semejanza que ella misma produce, la repetición recorta una diferencia más sensible, instituye una tensión entre el lugar común y el lugar propio mayor que en los otros casos. El sujeto interpelado por el pedido de reserva, al que se le pide se convierta en cómplice del secreto, no es esta vez un personaje secundario (en este triángulo no los hay) sino la madre, es decir, la mujer más importante, para él, dentro de la familia, y el tercero frente al cual ella debe guardar silencio (esa mujer, en los otros casos) es aquí un hombre, el más importante también en la escena familiar: el padre. El enunciado que se repite en su voz, el acto que se cumple en ese enunciado, pone a Toto en su lugar, un lugar *desplazado* en relación al *común* a los hombres de su familia, que ya es, también él, como vimos, un lugar desplazado (del lugar común —en el que todos creen— de lo masculino como posesión y ejercicio de la ley, como *poder*). Toto encuentra, por la repetición, un modo familiar de volverse extraño a su familia.

La traición de Rita Hayworth narra la lucha desigual entre el impulso gregario de los discursos (colectivos por definición) y el deseo de fuga con el que una subjetividad responde a esa intimación. Lugares comunes son aquellos a los que Toto queda adherido por lo que dice, por lo que en su decir se arrastra de lo ya dicho. Lugares comunes son también aquellos a los que intentan fijarlo los Otros, un arsenal de figuras estereotipadas que él debe encarnar ante ellos. Toto es (común a los Otros, para los Otros) por lo que dice y por lo que se dice de él. Pero Toto es también el desvío que se le impone a todo decir, el silencio, la ausencia (de lugar

8. Cuando reproduce (o produce) sus conversaciones con los otros (su madre, su padre, su maestra, sus amigos). Todo muestra cuál es el procedimiento por el que se efectúa el proceso disciplinario: la determinación de diferencias. Para Toto hay “padres de nenas” (los que regalan caramelos) y “padres de nenes” (los que prohíben); hay “cara blanca de artista” y “cara de negro de dientes marrones de agua salada”. El sexo y lo social se le imponen a Toto como una violenta confrontación de valores, una lucha que puede darse entre complejos de representaciones, pero también, en un espacio más reducido, entre dos palabras: Todo aprendió que “se dice” (se debe decir) “cabello” y no “pelo”.

común) con la que los decires se confrontan.

La traición muestra la nominación como un ejercicio unánime e incesante. Todos, en todo momento, imponen un nombre a Toto, reducen la diversidad de gestos por la que él se les hace presente a una imagen homogénea, fácilmente reconocible. La nominación, que es como una red —una cuadrícula de lugares comunes— que cae sobre Toto para inmovilizarlo, responde a una voluntad doble de valoración y de verosimilitud. A Toto se lo nombra por amor o por odio, para mostrar estima o desprecio, jamás con indiferencia. Se lo nombra para volver familiar su existencia, conforme a los códigos tutores, para hacerla creíble. En un comienzo anterior al comienzo de su vida (y acaso definitivamente), Toto es, para la familia de su madre, “el nenito de Mita”. Después, en los años oscuros de la infancia, es “mi negrito” para Berto, “Totín” o “un piojo de mierda” para Amparo, “un pegote” para Teté, un “enano” para Héctor, “mi chico”, pero también un “gallina”, para Mita. En la adolescencia, la edad más cruel, la más despiadada, Toto es “el mejor de su clase” y un “chupamedias”; es “un enano idiota” para Paquita, un “maricón” para Héctor y un “petiso boludo” para Cobito. En las anotaciones de Herminia, la última ocasión en que se hace referencia a él, es “un chico inteligente”, una “basura”, un “invertido”.

¿Cómo sortear el peligro mortal de la nominación? ¿Cómo ponerse a resguardo de la imposición —esencialmente violenta— de un nombre? Por una interrupción del flujo de sentido, un repliegue, un desvío que ocurre en la voz de los otros, la narración hace saber que Toto, sin haberlas formulado jamás explícitamente, encontró una respuesta a estas preguntas. “¿Si está siempre pegado a Mita, dónde se volvió asesino ese chico?”⁹ La sorprendida es Delia, que acaba de asistir a un repentino ataque de violencia de Toto (en un momento de ofuscación le clavó un cuchillo en el brazo a la sirvienta). ¿Si el chico es un “pollerudo”, cómo es posible que también sea violento? Su sorpresa ante lo que se le presenta como una combinación extraña, una reunión de lugares comunes ilocalizables, testimonia una insuficiencia, una falta de conocimiento. La misma que experimenta Héctor cuando se pregunta, inquieto por lo que Toto le ha sugerido (la posibilidad de que él haya querido matar a su madre con el pensamiento), “¿quién sabe lo que piensa?”¹⁰ Héctor reacciona como si temiese la falta de una respuesta positiva a esta pregunta, como si presintiese que nadie puede explicar, en verdad, cómo es posible que existan pensamientos tan extraños. “¿Por qué iba a querer uno que no es criminal que se muriera otra persona?” Lo inaudito es otra vez la conjunción: que “uno”, que es como todos, piense como un criminal. Toto burla la expectativa de los Otros, los enfrenta a lo in-creíble, a unos actos y motivaciones que ellos no pueden asir

9. *La traición de Rita Hayworth*, ed. cit.; pág. 142.

10. *Idem*; pág. 183.

desde el suelo familiar de sus creencias. Su rechazo a la identificación, a soportar una identidad que —por venir de los Otros— le es extraña, se ejerce en forma indirecta. A los nombres que se lanzan sobre él Toto no intenta oponer unos nombres propios (nombres que, por otra parte, no existen): provoca la suspensión de la nominación, hace aparecer algo de sí desconocido que bloquea el mecanismo, que interrumpe su funcionamiento. Algo imposible (de creer, de conocer), un intervalo entre los lugares comunes, que atrae la sorpresa, la inquietud de los Otros cuando rechaza sus signos. Echando mano a un último recurso, que no alcanza para disimular su impotencia, que, por el contrario, la exhibe, Herminia (acaso la voz más comprensiva) da a Toto el nombre con que se refiere, precisamente, lo innombrable: para ella es “un extraño” (“sobre todo cuando se viene con rarezas que no comprendo, que son propias de un loco”)¹¹.

Si no hay más que lugares comunes, y si el lugar común no es sino una tumba para la singularidad, la vida sólo es posible habitando en ningún lugar. Jorge Panesi propuso una lectura de *La traición de Rita Hayworth* como novela de aprendizaje en la que se “muestra a través de qué peripecias, malentendidos y circunstancias previas alguien se hace escritor”¹². Según nuestra lectura —que difiere de la de Panesi sin contradecirla—, *La traición* cuenta cómo alguien aprende a vivir en el sentido de la literatura: burlando las clasificaciones, desplazándolas *entre* los estereotipos. Al término de la novela, un momento dentro de una lucha sin término (la red queda tendida indefinidamente, la amenaza de captura es incesante e infinita), la narración muestra a Toto convertido en un extraño —irreconocible, increíble, insoportable para los Otros—, en un ser literario, es decir, en un traidor¹³.

Volvamos al comienzo. La literatura de Puig se define por un uso de los lugares comunes que produce dos clases de efectos. *Efectos de modernidad* es un nombre que conviene a los de la primera clase en tanto ellos señalan la participación de esta literatura en la vasta empresa crítica (de los modos de ficción propios del realismo) ligada al acontecer de la “literatura moderna”; o también, *efectos de negación*, ya que ellos se producen *contra* la supuesta evidencia de un conjunto de postulados clásicos (que sostienen las ilusiones realistas). Moderna porque negativa, es decir,

11. Idem; pág. 298.

12. Jorge Panesi: “Puig, las relaciones peligrosas”, en *Sitio* N° 4/5, Buenos Aires, mayo de 1985; pág. 124.

13. “Traicionar es crear. Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido”. (Gilles Deleuze y Claire Parnet: *Diálogos*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1980; pág. 54). Toto representa uno de los principios narrativos que circulan en *La traición*: lo que cuenta (lo que es decir de ser contado) es lo extraño. El otro principio lo enuncia Clara, en el capítulo I, cuando interrumpe el relato que acaba de comenzar Violeta: “—¿Cómo podés decir que se te declaró? Eso es cuando un muchacho quiere ponerse de novio, un hombre casado no puede declararse, lo que te hace es una proposición, Violeta. No me empieces a cambiar las cosas porque entonces es mejor que no me cuentes nada” (pág. 10). Para Clara, el relato debe obedecer las certidumbres de los lugares comunes (casado/soltero, declaración/proposición).

crítica, la literatura de Puig muestra el funcionamiento de los lugares comunes, exhibe la tensión que instituye el discurso entre lo colectivo y lo individual sobre el horizonte, ya ruinoso, de la evidencia del sujeto como causa del sentido. Contra la supuesta anterioridad y exterioridad del sujeto en relación a su decir, contra la afirmación de la unidad y la homogeneidad del sujeto de la enunciación y, sobre todo, contra la creencia en que quien habla es de algún modo el propietario de lo dicho (la existencia, en el orden del discurso, de “idiolectos”), *La traición* muestra los mecanismos de apropiación y desapropiación que actúan en los lugares comunes, la secundariedad, el carácter derivado de los individuos en relación a esos mecanismos. En las páginas anteriores intentamos seguir, con cierto detenimiento, algunas distribuciones de esta clase de efectos. Pudimos apreciar cómo *La traición* sirve de “campo de pruebas” a algunas elaboraciones retóricas formuladas en la intersección de la pragmática, el psicoanálisis y cierta filosofía; un campo de verificación más complejo que otros, de una riqueza y una intensidad mayor a la de otros campos en cuanto a la circulación del sentido. En verdad, no es decir poco a propósito de una novela que ella está a la altura del más moderno saber sobre el lenguaje, pero es insuficiente, en verdad, a propósito de la literatura, que siempre está dispuesta a decirnos otra cosa, eso otro de todas las cosas del que ella también sabe.

Una referencia directa a la otra clase de efectos se nos presenta, en principio, demasiado difícil. Más conveniente —a la medida de nuestros hábitos expositivos— nos resulta tomar un rodeo. Alan Pauls ha escrito un ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*¹⁴ que se cuenta entre las más lúcidas y provocadoras lecturas de Puig. Un trabajo que tiene el mérito inusual —del que sólo pueden jactarse los ensayos— de ir, en la formulación de los problemas, más allá de los límites que, explícitamente, él mismo ha propuesto. Apoyándose en la teoría deleuziana del enunciado como *consigna* y de la enunciación como *agenciamiento colectivo* (teoría que supone que *ordenar* es la fuerza ilocucionaria primordial y que todo discurso es *indirecto*),¹⁵ Pauls afirma, de un modo apodíctico, que en cada una de las voces narradas en *La traición* no hay nada singular, ninguna originalidad, que “cada voz es en sí misma un mosaico de rumores, una conflagración de ecos” en tanto “retoma, refiere, deforma o reproduce las voces de los otros”.¹⁶ “*La traición* —insiste Pauls— demuestra que no hay voz individual” y que los diversos géneros discursivos (conversación, carta, diario íntimo) “no son la forma de expresión de subjetividades; son dispositivos sociales de enunciados (...), todo un aparato de

14. Alan Pauls: *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1986.

15. Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1988; en especial el capítulo titulado “Postulados de la lingüística”.

16. Alan Pauls: op. cit.; pág. 22.

crítica, la literatura de Puig muestra el funcionamiento de los lugares comunes, exhibe la tensión que instituye el discurso entre lo colectivo y lo individual sobre el horizonte, ya ruinoso, de la evidencia del sujeto como causa del sentido. Contra la supuesta anterioridad y exterioridad del sujeto en relación a su decir, contra la afirmación de la unidad y la homogeneidad del sujeto de la enunciación y, sobre todo, contra la creencia en que quien habla es de algún modo el propietario de lo dicho (la existencia, en el orden del discurso, de “idiolectos”), *La traición* muestra los mecanismos de apropiación y desapropiación que actúan en los lugares comunes, la secundariedad, el carácter derivado de los individuos en relación a esos mecanismos. En las páginas anteriores intentamos seguir, con cierto detenimiento, algunas distribuciones de esta clase de efectos. Pudimos apreciar cómo *La traición* sirve de “campo de pruebas” a algunas elaboraciones retóricas formuladas en la intersección de la pragmática, el psicoanálisis y cierta filosofía; un campo de verificación más complejo que otros, de una riqueza y una intensidad mayor a la de otros campos en cuanto a la circulación del sentido. En verdad, no es decir poco a propósito de una novela que ella está a la altura del más moderno saber sobre el lenguaje, pero es insuficiente, en verdad, a propósito de la literatura, que siempre está dispuesta a decirnos otra cosa, eso otro de todas las cosas del que ella también sabe.

Una referencia directa a la otra clase de efectos se nos presenta, en principio, demasiado difícil. Más conveniente —a la medida de nuestros hábitos expositivos— nos resulta tomar un rodeo. Alan Pauls ha escrito un ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*¹⁴ que se cuenta entre las más lúcidas y provocadoras lecturas de Puig. Un trabajo que tiene el mérito inusual —del que sólo pueden jactarse los ensayos— de ir, en la formulación de los problemas, más allá de los límites que, explícitamente, él mismo ha propuesto. Apoyándose en la teoría deleuziana del enunciado como *consigna* y de la enunciación como *agenciamiento colectivo* (teoría que supone que *ordenar* es la fuerza ilocucionaria primordial y que todo discurso es *indirecto*),¹⁵ Pauls afirma, de un modo apodíctico, que en cada una de las voces narradas en *La traición* no hay nada singular, ninguna originalidad, que “cada voz es en sí misma un mosaico de rumores, una conflagración de ecos” en tanto “retoma, refiere, deforma o reproduce las voces de los otros”.¹⁶ “*La traición* —insiste Pauls— demuestra que no hay voz individual” y que los diversos géneros discursivos (conversación, carta, diario íntimo) “no son la forma de expresión de subjetividades; son dispositivos sociales de enunciados (...), todo un aparato de

14. Alan Pauls: *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1986.

15. Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1988; en especial el capítulo titulado “Postulados de la lingüística”.

16. Alan Pauls: op. cit.; pág. 22.

obligaciones y estructuras normativas".¹⁷ Si Pauls no hubiese dicho nada más (y podemos suponer que no quería hacerlo), su lectura habría quedado cómodamente emplazada dentro de las fronteras que levantan este conjunto de proposiciones. Pero hay una afirmación más (que parece estar de más, porque parece contradecir a las otras) que viene a inquietar el conjunto. Este movimiento de exceso, que señala desde el interior de lo que la frontera delimita la necesidad de pensar el afuera, es el resultado de un cambio de intensidad en la argumentación (no de su debilitamiento) que la vuelve más rigurosa.

Como Pauls, decimos que *La traición* demuestra que no hay voz individual, lo decimos a propósito de los "efectos de negación". Pero esta afirmación intenta ser sólo el comienzo de la determinación de un problema y no su resolución anticipada, es decir, la negación de su existencia en tanto problema. Nos referimos al problema de lo individual, con el que se enfrenta Pauls en el párrafo de su ensayo titulado "El plano y el rostro". Los personajes de *La traición* aparecen sometidos a un proceso doble de miniaturización y macroscopía: "de ellos sólo nos llega una voz, fragmento desmembrado del conjunto que clásicamente lo integraría a un cuerpo, un modo de moverse en el relato, todos los rasgos distintivos del personaje tradicional. Pero en este fragmento separado, la voz, el discurso, podemos reconocer los mínimos detalles: fibrillas de oralidad, nervaduras entonacionales, pronunciaciones y pausas, los síntomas de una determinación social y las inflexiones determinadas por los contextos: todo lo que Barthes llamó el *grano* de la voz".¹⁸ Ahora bien, lo que Barthes llamó "grano" es, precisamente, lo que cada voz, sin tener nada de personal ni de original, tiene de individual. Después de apreciar el valor crítico de la novela (*La traición* como una crítica del uso de los lugares comunes, una exploración de sus condiciones de posibilidad y de sus límites), nos sale al encuentro otro valor, que difiere del primero sin oponérsele. En las voces que son los personajes de *La traición de Rita Hayworth* no oímos nada personal, porque ellas no expresan ninguna supuesta interioridad, nada original tampoco, porque ellas responden en toda su extensión a una multiplicidad de códigos, pero a veces sí algo individual: "un cuerpo que, ciertamente, no tiene estado civil, 'personalidad', pero que de todas formas es un cuerpo separado", "la materialidad del cuerpo que habla su lengua materna".¹⁹ (Es necesario recordar aquí la singularidad del "materialismo" barthesiano, que no es substancialista, el carácter incor-

17. Idem; págs. 72-73.

18. Idem., págs. 57-58.

19. Roland Barthes: "El grano de la voz", en *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1974; pág. 156.

poral del efecto "cuerpo").

La traición demuestra que todas las voces carecen de personalidad y *presentiza*²⁰ (en una aparición sin presencia, aparición de nada personal ni original) el grano de cada una de ellas, el cuerpo en la voz que habla. La narración produce *efectos de demostración*, los de la primera clase, y efectos de *presentización*, que son también *efectos de afirmación* y de *anacronismo* (afirmación de lo que desaparece, de la desaparición). Sería erróneo creer que entre una clase de efectos y la otra la relación es de oposición: lo que se presentiza es heterogéneo a lo que se demuestra y ninguna forma de complementariedad puede explicar el *salto* entre ambos. Todas las voces exhiben su generalidad, el juego doble de impropiedad y apropiación que caracteriza a los lugares comunes, y, en otro espacio, en otra frecuencia, dejan oír, como un eco de lo que desaparece, lo que cada una de ellas tiene de individual, de irreproducible: su modo de no ser ella misma. Lo individual no es lo particular, la diferencia de cada voz en relación a las otras dentro de la generalidad que las reúne. Lo individual no es: ocurre, como una insistencia de ser absolutamente diferente, fuera de la red de lugares comunes. Una insistencia irrealizable pero que presiente, cada vez, ese afuera imposible: la irrupción de lo extraño que se hace audible, como una música sin sonidos, hecha únicamente de intervalos, dentro de lo común.

A cada clase de efectos corresponde una clase de lectura, una intervención de la subjetividad del lector diferente en cada caso. Los efectos de demostración son para todos (no importa quien los lea), es decir, para cualquier lector competente, y la lectura no hace más que reproducirlos. Los efectos de presentización, en cambio, son sólo para aquel que los lee, para aquel que es atraído a su escucha, y existen en tanto esa escucha ocurre: el acontecer de unos y otra es simultáneo. El lector *goza* con la audición del grano de cada voz, más allá (dijimos: en otro espacio, en otra frecuencia) de lo que ella demuestra. Su goce es la prueba de que esa voz tiene *a veces* algo individual.

De acuerdo a algunos de los significados que le reconoce el diccionario (inflexión de la voz; intervalo entre dos notas musicales) y en especial a su sentido etimológico (del griego "tónos": tensión), llamaremos *tono* al acontecimiento que individualiza cada voz. El tono no es una propiedad de la voz, un atributo constante que la hace diferente de las otras e idéntica a sí misma: reconocible. El tono es un golpe de silencio que enmudece, en cada voz, las voces de los Otros que hablan en los estereotipos: un intervalo entre los lugares comunes que deja oír el enmudecimiento original de la voz propia (el enmudecimiento que es el origen de lo individual de cada voz, antes del cual no hay nada más que generalidad sin

20. El término "presentización" lo tomamos de los ensayos de Walter Benjamin sobre Julien Green (Cfr. "Tres iluminaciones sobre Julien Green", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Madrid, Editorial Taurus, 1980; págs. 113 y ss.)

tensiones). Las voces vienen de lo general, la generalidad de los códigos que las hacen posibles, y se dirigen hacia allí: hablan a los Otros en la lengua que ellos les imponen. A veces, un estremecimiento de sentido que no dice nada, que no tiene nada que decir, recorre sin dirección algún fragmento de voz, localiza, sin identificar, un fragmento de voz único e irresistible.

A veces se trata del efecto que produce el choque de dos mundos, la confusión de dos series de creencias inconfundibles. Como cuando Paqui pregunta: "¿Se habrá dejado tocar María? ¿Efraín le habrá hecho lo que quiso?"²¹, superponiendo en el espacio de la misma interrogación un lugar común novelesco (los amores de María y Efraín como paradigma romántico) y otro que remite al discurso moral y religioso que identifica las prácticas sexuales. La superposición de lo sublime, lo pecaminoso ("dejarse tocar" por un hombre) y lo miserable ("hacerle lo que quiera" a una mujer) produce una descarga de afecto irrepresentable que nos conmueve más allá de cualquier imagen que podamos hacernos de quien habla (no simpatizamos con Paqui, no entramos en ninguna relación de identidad con ella: nos toca lo que ocurrió en su voz, la ocurrencia de una confusión singular). Un efecto de presentización similar al que produce la irrupción de conocimientos de la física y la biología entre los lugares comunes de una historia de amor a la manera de Hollywood en la composición literaria del adolescente José L. Casals: la estilización del mundo cinematográfico y la precisión del discurso escolar coexisten en un mismo relato²². A veces se trata no de un episodio, un gesto puntual que realiza una voz —el tono es fragmentario porque descompone la unidad de la voz, no porque se realiza episódicamente—, sino de una especie de doble incorporal, una resonancia que duplica todo su movimiento. Tal, para nosotros, el tono de la voz de Herminia, que habla desde la desposesión y el olvido, desde la presencia anticipada de la muerte. Un tono sostenido, que transforma en acontecimiento literario, en presentimiento feliz de un destino irrepetible, lo que hubiese podido ser nada más que la animación de un lugar común sentimental (Herminia como representación de un lastimoso estereotipo femenino: "la que nunca tuvo novio"). Un tono que se vuelve más audible cuanto más perceptible se hace, por los insistentes pedidos de disculpa, la dimensión conversacional de su supuesto monólogo. (En este terreno delimitado por el valor de lo individual, la eficacia de una observación general, válida para todas las voces narradas en *La traición*, es más que incierta. Enunciamos, de todos modos, una: en los momentos de crisis, en los que la tensión entre el lugar común codificado y el drama personal se agudiza (cuando Héctor presiente que jamás será un "centroja" aclamado por las multitudes, cuando Berto viene a descubrir la indiferencia de su hermano, cuando Toto sabe que no podrá ocultar su

21. *La traición de Rita Hayworth*, ed. cit.; pág. 200.

22. *Idem*; págs. 272-273.

desobediencia al mandato paterno de responder “como un hombre”), que son también los momentos en que la ilusión del monólogo se desvanece y la presencia del interlocutor con el que se conversa se manifiesta; en esos momentos, oímos el tono de cada voz).

Podríamos ensayar una evaluación de las voces narradas en *La traición de Rita Hayworth* fundada en la oposición de lo *demostrable* y lo *presentizable* (admitásemos este ripioso neologismo). De un lado situaríamos lo que cada voz exhibe de su particular sujeción al juego de lugares comunes (a qué códigos responde, qué estereotipos —temáticos, estilísticos o interlocutivos— la ocupan, en qué creencias se sostiene, etcétera). Del otro, los fragmentos de cada voz que presentizan para nosotros —y acaso para nadie más— su individualidad, aquellos en los que se hace audible su tono. Algunas voces valdrán más que otras por lo que demuestran, porque ejemplifican de un modo más intenso que otras los mecanismos discursivos que actúan en los lugares comunes. Desde la perspectiva de este valor, la voz de Esther, por ejemplo, a la que el discurso populista casi no le da respiro, a tal punto que, si su tono no fuese a veces audible, podría parecernos su parodia; la voz de Esther será apreciada por sobre las otras. En el extremo opuesto, disputándose nuestra preferencia (las voces más individuales son las que más nos gustan; el tono es nuestro valor), localizaremos de seguro las voces de Toto, Berto y Herminia. Si las posibilidades de realizar una evaluación de este tipo, que repite el espíritu y la letra de otras propuestas por Barthes, son inciertas, la eficacia del proyecto, no importa cuáles sean los resultados, es evidente: la lectura continúa siendo una tarea por cumplir.