

JULIO CORTÁZAR Y MANUEL PUIG: UNA BISAGRA ENTRE VANGUARDIA Y POSMODERNIDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA¹

La intervención trabaja sobre el corpus textual de las producciones de Julio Cortázar y Manuel Puig a fin de definir y articular dos estéticas, en literatura argentina, que conformarían una suerte de bisagra entre vanguardia y posmodernidad. Para ello se recorta el problema de la imagen de autor, el diseño estratégico de lector y, entonces un proceso de escritura inscripto, desde una perspectiva cultural, en el entramado social de las décadas de los '60 y los '70 en Argentina. Se trata de dos producciones paradigmáticas que reúnen diferentes planteos en cuanto a configuración de autor, lector y escritura posibilitando observar el abanico de transformaciones y las diferentes evaluaciones que pueden hacerse desde lo textual, al atravesar el campo intelectual, hasta componer un modelo de comprensión social. Según esta línea, se propone explorar, junto a un replanteo teórico, la relación entre literatura y sociedad, al centrar el punto de articulación en los roles cubiertos por los sujetos involucrados en el fenómeno, su producción y las formas de circulación de sus producciones.

Palabras clave: literatura argentina, vanguardia, posmodernidad, Cortázar, Puig, autor, lector, procesos de escritura

Resulta necesario, antes de hablar sobre las producciones de Julio Cortázar (1914-1984) y de Manuel Puig (1932-1990), aclarar algún malentendido que circula, por lo menos en los ámbitos académicos latinoamericanos, en torno a los términos “Modernidad”, “Vanguardias” y “Posmodernidad”. De hecho, el término “Posmoderno”, como etiqueta estética

¹ Durante varios años, las producciones de estos dos autores de la literatura argentina ocuparon mis proyectos de investigación siendo abordadas desde diferentes perspectivas. Y, si bien una primerísima versión de las hipótesis que aquí se presentan fue leída en el 2001, en el I Congreso Internacional del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Facultad de Humanidades, de la Universidad Nacional de Mar del Plata, vuelvo ahora a pensar sus posibilidades, reafirmando, a fin de presentar un mínimo esbozo que permita, a lectores no familiarizados con la novela argentina contemporánea, hacerse una idea de la amplitud implicada en esta colección.

nacida alrededor de la segunda mitad del siglo XX a la luz de las nuevas propuestas arquitectónicas, se vio ligado al ascenso económico y cultural de los Estados Unidos. Tras el fin de la Segunda Guerra, la imposición de este predominio fue creciendo, primero, sobre los países de una Europa en ruinas y, después, sobre una parte más que importante del mapa internacional. Así, la palabra “posmodernidad” quedó homologada al nuevo poder, siempre discutible y, desde el punto de vista de los países marginales o periféricos, absolutamente criticable. El punto es que, según el enfoque seguido, planteo la imposibilidad de salirnos de cuadro, dado el carácter internacional del nuevo poder, sea cual sea el país que habitemos. El otro punto a tener en cuenta estará en saber cuál es el papel que en ese concierto se nos ha asignado y si estamos dispuestos a su ejecución. Para terminar, en el mejor de los casos, proponernos escribir otro guión. La literatura, por no decir el arte en general, de nuestros países periféricos tiene mucho para decir al respecto y no siempre lo hace desde una declaración de principios. A veces, las más de las veces, como querían los viejos Formalistas Rusos, lo que el arte y la literatura tienen para decir lo dicen a través de sus formas.

Así, al plantear una posición diferenciada a partir de una caracterización de estéticas enroladas bajo las consignas de modernidad o vanguardias y posmodernidad, no persigo algún tipo de valoración en alguno de los términos. Por el contrario, a partir del marco teórico crítico propuesto por las interpretaciones que han hecho Raymond Williams (1997 [1983]) y Fredric Jameson (1995 [1984], 1999 [1998]), me avengo a sus reelaboraciones de aquellos términos en tanto “pautas culturales”. Se trataría, entonces, no sólo de cuestiones estéticas sino, sin valoraciones ético ideológicas respecto de su uso, de una apropiación e inversión política diferente a la esperada. Dado que es conocida la vinculación del término “posmodernidad”, en su versión corriente, con el corpus de las propuestas neoliberales, resulta imperioso insistir en una operación de desvinculación de ellas, a fin de que pueda ser utilizado de forma productiva en torno a la colección de objetos y fenómenos culturales que nacieron desde un propósito habitual al movimiento de la “evolución” estética y literaria: se trata de objetos y fenómenos que habrían nacido “contra” lo anterior, es decir, en este caso, contra el alto Modernismo encarnado en los movimientos institucionalizados de la Vanguardia.

Dice Perry Anderson (2000: 92-93) en *Los orígenes de la posmodernidad*:

Es destino normal de los conceptos estar sujetos, en el transcurso de la lucha discursiva por su significado, a apropiaciones e inversiones políticas inesperadas. En este siglo, el resultado característico han sido los *detour-*

nements hacia la derecha [...] En el dominio que Jameson ganó sobre el término de posmodernidad, estamos presenciando una proeza en sentido contrario: un concepto cuyos orígenes visionarios habían sido casi enteramente borrados por un uso contemporizador con el orden establecido fue ganado, mediante un despliegue prodigioso de energía e inteligencia teórica, para la causa de una izquierda revolucionaria. Fue una victoria discursiva obtenida en contra de toda probabilidad política.

Por lo tanto, al hablar de modernidad/posmodernidad para pensar el binomio de los reconocidos escritores argentinos, Cortázar/Puig, y sus producciones novelísticas en especial, lo hago en este nivel de oposición y tratando de mostrar qué sucedió en el tránsito de un escritor a otro que, además, escribieron sobre los mismos años, desde el extranjero ambos, pero con imaginarios diversos respecto de la imagen de autor, el diseño estratégico de lector y, entonces, unos diagramas explícitos y diferenciados del proceso de escritura.² Se trata de dos producciones paradigmáticas, por la relevancia que han tenido y por la continuidad que muchos críticos han marcado entre ellos, que pelearon por esclarecer sus posiciones en el interior de sus textos, e incluso, de texto a texto, consigo mismos. Es importante volver a decir que los autores no tuvieron decidida la cuestión de antemano sino que, viviéndolas, y por eso digo peleándose en el interior de cada texto, nos ofrecen por lo menos dos “estructuras de sentimiento” (Williams 1980 [1977]: 150-158) simultáneas en cada uno de ellos, que deparan -es obvio- diferentes y sucesivos planteos en cuanto a configuración de autor, lector y escritura.

En *La política del Modernismo* (1997 [1989]), Raymond Williams insiste en que, como fenómeno histórico y cultural, el Modernismo, y en él las Vanguardias, no puede ser comprendido sólo por la teoría literaria o los movimientos estéticos sino en tanto intervención tópica, como el estudio de un caso, en alguna sociología general de la cultura. Es decir, habría tantas intervenciones como modernismos y, por lo pronto, habría un Modernismo (con mayúscula) como fenómeno histórico y un modernismo (con minúscula) como teoría o ideología. Ya en 1983, Williams anunciaba que como ideología, el Modernismo que llamaba consciente, estaba terminado. Con ello también decía que estaba terminado el momento en el que un tipo de innovación estética, experimentada como moderna -o de vanguardia-, resumía la novedad en contenido

2 Cuando hablo del diseño explícito de un proceso de escritura debo recordar que no necesariamente significa que entre lo que dicen los autores y lo que hacen en su práctica de escritura haya coincidencias. Incluso, muchas veces, puede observarse una suerte de contradicción entre ambos planos como es el caso en la producción cortazariana. Para ampliar sobre el particular véase mi *El caso Rayuela. Las tramas de un ardid*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004, 2ª ed.

convirtiéndola en sustancia y matriz de su propia teoría. Por tanto lo que define la intervención de vanguardia es el acompañamiento teórico que nace a su amparo y retroalimentación. Es decir, los manifiestos, las declaraciones públicas, la metaliteratura incluida en las producciones de ficción o, incluso, la formulación de las teorías de la literatura o del arte, lo más sistemáticas que se han podido construir, desde el Formalismo Ruso hasta el Posestructuralismo. Si el primer modernismo había destruido todas las normas estéticas en nombre de la reunión de arte y vida, lo que mucho más tarde vino a llamarse “producción de una cultura de masas”, un segundo modernismo o vanguardia se habría levantado contra esa cultura de masas que, entendió, había sido banalizada, y se definiría a contrapelo de la nueva civilización que, más allá de reconocer haberla producido, supone padecerla. En este sentido, esta segunda vanguardia resulta reactiva puesto que, en la imagen de la decadencia del libro y la lectura, ve una amenaza a la Gran Tradición que ha llegado hasta nosotros cuando se la creía decapitada a principios del siglo XX. Esta posición tiende a expresarse, y este es el caso de Julio Cortázar, como una proposición y teoría sobre el lenguaje junto a su defeción y las difíciles posibilidades, sino más bien imposibilidades, de la representación.

Williams ubicó la base social de estas últimas vanguardias en la burguesía disidente y entonces mostró qué precaria fue siempre la superposición de una revolución social y una revolución estética y de qué manera, en algunos aspectos, anticiparon el nuevo orden que suele fecharse después de 1945 y viene a llamarse “posmodernidad”. Al respecto dice que fue el capitalismo, y no el futurismo o el surrealismo, el que integró exitosamente la vida y el arte en una nueva fase en la cual “la mercancía dejó de temer a la cultura porque ya la había incorporado”. Las nuevas tecnologías, inspiradoras para algunas vanguardias, anunciaban esta integración aunque, es cierto, según una indeterminación social que hoy no nos conforma. Al realizar lo que las vanguardias sólo habían soñado es posible entonces que el capitalismo global le deba casi todo a los productores de artefactos y tecnologías de aquellas vanguardias, en términos genealógicos.³

Si esto es así, lo que uno puede preguntarse es cuál es esta historia que ya estaba escrita en los objetos y fenómenos de la Vanguardia y a qué hace referencia lo que ha venido después de las vanguardias, es decir, las posvanguardias o, como se ha hecho corriente, la posmodernidad.

3 Se han seguido aquí, especialmente, los artículos “Modernismo y teoría cultural”, “¿Cuándo fue el Modernismo?”, “La política de la vanguardia” y “El lenguaje y la vanguardia” de R. Williams, recopilados en *La política del Modernismo*.

Lo distintivo, creo, se radicaría en el impulso populista o, si se quiere, en lo que apuntaba a una cultura de masas desde las vanguardias. Así, ya en la confrontación de los títulos de las novelas de los dos escritores de los que me ocupo, puede advertirse la directriz diferencial que permite pensarlos como dos laterales de una bisagra. Frente a los títulos de las novelas publicadas por Julio Cortázar⁴, *Los premios* (1961), *Rayuela* (1963), *62. Modelo para armar* (1968) o *Libro de Manuel* (1973), podemos contraponer lo que llamamos el impulso populista puesto en escena en los títulos de las novelas de Manuel Puig -*La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis Angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1981), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la Noche tropical* (1988). La controlada propuesta lúdica de las vanguardias -con el reglamento del juego incorporado, explicativa y disertante y, en algún sentido, autoritaria aunque diga lo contrario-, tal el caso de Cortázar, resulta asaltada, burlada y hasta parodiada en nombre de un mundo más cálido que, a través de esa “calidez” pretende abarcar a muchos, según la propuesta abierta que hace la literatura de Puig.⁵

Ahora bien la pregunta que podemos hacernos gira en torno a ese cambio producido entre los '60 y los '70, para instalarse definitivamente en los '80, por lo menos en Argentina, en cuanto a líneas estéticas que marcaron tendencia: lo que podríamos llamar el paso de la vanguardia a la posmodernidad y que no sucede en sentido homogéneo y terminante. Este movimiento se produce en diferentes planos, avances y retrocesos, complejizados en el marco de una combinatoria que además excede el análisis de lo literario: me refiero al paso de un modo de representación de mundo a otro y allí, en lo que me interesa, de una imagen de autor, diseños de lector y apropiaciones de lectura a otra representación de mundo, según otra imagen de autor y de lector y otras formas de lectura y, entonces, de apropiación en la lectura. Para decirlo sintéticamente, de una estética en términos de *shock*, a una en términos de *show*, sacándole a esta última palabra todo matiz peyorativo.

Esto es, por un lado, una concepción de mundo y de cultura que piensa el arte y la literatura como fenómenos altamente jerarquizados en la vida social, aún entre otras prácticas sociales, marcados por la delec-

4 A su muerte se publicaron manuscritos inéditos hasta entonces, alguno de factura previa a su primera novela, que podríamos pensar un tanto diversos, desde el punto de vista estético, a los más conocidos.

5 Los ejemplos citados por Jameson (1995: 32) aluden a los “frijoles cocidos” de la *Tierra baldía* de T. S. Eliot convertidos en las *Cien latas de sopas Campbell* y al *Par de botas* de Van Gogh transformados en los *Zapatos de polvo de diamante*. Ambas operaciones realizadas por el reconocido artista pop Andy Warhol.

tación contemplativa y un cierto “aura”. A tal punto que esta concepción supone producir en el lector una conmoción a través de su discurso –“la toma de consciencia” por ejemplo-, al reclamar la socialización del arte a la vez que su autonomía y su diferenciación incontaminada, y en el mismo campo en el que dice ponerse en igualdad de condiciones frente a otras prácticas sociales. Por el otro, una concepción de mundo y de cultura que acepta, que nace con la manifiesta aceptación de que un nuevo concepto de mundo y de cultura incluye, va de suyo, la socialización del arte a partir del reconocimiento de la autonomía del campo –intelectual pero no de mercado- que la deja, en verdad y desde su origen, en igualdad de condiciones frente a otras prácticas sociales -y que, por lo tanto, deberá adaptarse a las leyes de funcionamiento del mercado como cualquier otra práctica social para conseguir la circulación de sus productos. Es decir, de una concepción de mundo que supone utópica, pero también en términos deónticos, lo que ha sucedido, a otra, según una propuesta práctica, que opera, en términos culturales, sobre lo que ha sucedido.

Este tipo de operaciones intelectuales pueden verse mejor si seguimos las ideas de autor y lector, procesos de escritura y de lectura, explícitos e implícitos, que tienen los textos de quienes hablo: así, Cortázar y Puig, más allá de verse como una continuidad pasan aquí a oponerse de manera radical.

En otro momento he hecho un seguimiento, paso a paso, de la producción de los dos escritores e incluso de sus formaciones e inscripción diferenciada en el campo intelectual argentino.⁶ En esta oportunidad sólo aludiré a ciertas declaraciones realizadas por ellos, transcriptas en entrevistas, y a algunos textos breves que han escrito sentando posición respecto a sus artes de narrar.

Junto a la producción de ficción o incluso en los textos de ficción, como es el clásico caso de los fragmentos incluidos en *Rayuela*, llamados “Morellianas”, Cortázar desarrolló un tipo de discurso, teórico-crítico, sobre la práctica de la literatura, el lugar del escritor en esa práctica y, en

6 Temas que he abordado en forma separada para cada uno de los escritores. Véanse, por ejemplo, mis “Constitución del lector en la producción cortazariana” (*Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, Madrid, N° 20, 1995, 391-394), o “Cuando todavía podía confiarse en las palabras: presupuestos teóricos, literatura y praxis social en Julio Cortázar” (*Cuadernos del CILHA*, N° 11. Especial *Actas I Simposio Internacional El Ensayo*, 2009. CD), entre otros trabajos referidos a Cortázar. O, “Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig” (*Ce.le.his*, N° 13, MDP, diciembre de 2001, 125-142) o “Sobrescrituras: *La cara del villano* como el “espejo” en *Las Meninas*”. Acerca de *La cara del villano* de Manuel Puig (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 634, abril, 2003, 31-40) para el caso Puig, también entre otros.

consecuencia, del lector. Cabe ser dicho, sin embargo, que su posición al respecto fue variando a medida que una comprensión de lo “real”, ideológica y políticamente hablando, cambió a lo largo de su vida. Los textos metaliterarios, paralelos e insertos en su producción de ficción, registran ese cambio que pretende ser absorbido, y a la vez realimentado, por una praxis en la propia ficción en que se inscriben: ese discurso apunta a definir lo que se entiende por práctica literaria y postula un rol de escritor al interior de la ficción y, al mismo tiempo, en una apuesta extraliteraria, proyecta una imagen de escritor según un nuevo rol social. Asimismo, pone especial atención en marcar el juego a establecerse con el sujeto lector y las posibles derivaciones en la previsión de las diversas lecturas.

Es muy interesante seguir esa curva en Cortázar según las sucesivas maneras de encarar la cuestión: cada vez –cada texto- se revela una comprensión distinta y, en cada vez –cada texto-, se abren nuevas perspectivas en las que se presentan contradicciones estético-ideológicas que comprenden el movimiento modernidad/posmodernidad y la contraposición de teoría y práctica. Si la preocupación cortazariana por el cambio ideológico, en relación a una práctica de escritura, se implica en su literatura, en la producción de tipo teórica o metaliteraria se presenta como materia argumental y nudo de reflexiones. Su realización parece sintomática: un primer movimiento releva el debate teórico que la escritura hace sobre sí, caracterizado por marchas y contramarchas y, un segundo movimiento, planteado como resolución, muestra el intento paradójico de definición que, obviamente, vuelve a abrir el debate junto a una puesta en escena que vacila constantemente.

Aquí, el juego de lo implícito y lo explícito merece una aclaración. En los textos de Cortázar, esta dicotomía, propia de un enfoque fenomenológico, aparece ligada a las viejas cuestiones de fondo y forma. Es ocioso aclarar que no comparto esta división puesto que, como es sabido, es arbitraria y artificial, pero es oportuno marcar que los textos de Cortázar parecen reponer esta cesura de manera encubierta. Así como se plantea el juego de lo implícito y lo explícito con respecto a las figuras de autor, lector, y práctica de escritura, también se produce entre lo que da en llamarse fondo y forma. Esto se relaciona con la propia concepción cortazariana, implícita -para plegarnos a su juego-, que el autor tiene de lo literario. Y, por esta misma razón, apunto ahora al nivel de lo explícito para remontar, en un segundo momento, la dialéctica del juego de los implícitos.

Como desarrollé en otra parte, entre la publicación de *La vuelta al día en ochenta mundos* de 1967, *Ultimo Round* de 1969, una carta de 1967 enviada a Roberto Fernández Retamar -director de la ya mítica

Casa de las Américas en Cuba-, y una entrevista, concedida a Rita Guibert para *Life*, del '69, se juega el ideario estético-ideológico de Cortázar, reforzado en la polémica que sostiene con el colombiano Oscar Collazos entre 1969 y 1970, a través de la revista uruguaya *Marcha*.⁷ Aquí se consolida el núcleo teórico de formación de conceptos, contradictorios tal como quedó dicho, acerca de la escritura y sus relaciones con lo social y el lugar que deben ocupar los diferentes sujetos en esta relación. Contradicciones que pueden seguirse, incluso, en los últimos artículos publicados por Cortázar, recopilados en *Argentina: Años de alambradas culturales*⁸, donde la problemática planteada sobre lo social pareciera colocarse por encima de cualquier consideración estética, y hasta podría pensarse que no hay lugar para fractura alguna, aunque también en este caso, claramente expositivo, la práctica de escritura no resulta en total acuerdo con su teorización.

Sucede entonces que el caso Cortázar plantea, en lo que se refiere a su relación con lo social, desde la producción ensayística, un rol de escritor en términos surrealistas junto a una posición fuerte -el "lugar-teniente social" en términos de Th. Adorno. Al mismo tiempo propone una socialización del trabajo de y con la escritura respecto al lector. En la práctica, en cambio, podemos ver un escritor totalmente alejado de los mecanismos de la escritura automática, al apuntalar bajo sistema casi matemático, valga la paradoja, la antirrepresentación. En cuanto al lector,

7 *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1967. Es importante tener en cuenta, también, la edición de bolsillo en dos tomos -México: Siglo XXI, 1970-, por las variaciones que presenta. *Ultimo Round*, México: Siglo XXI, 1969. También existe edición en un volumen de bolsillo -México: Siglo XXI, 1974. La carta a Fernández Retamar se publicó en la Revista *Casa de las Américas*, N° 45, dic. de 1967, 5-12; fue reproducida en *Primera Plana*, N° 280-281, año VI; también en *Ultimo Round*, 1ª ed., 199 y ss. de la "Planta baja" con el título de "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". Nuevamente recopilada en el Número Homenaje a Julio Cortázar de *Casa de las Américas*, N° 145-146, jul-oct, 1984. La entrevista de Rita Guibert puede leerse en *Rev. Life*, vol. 33, N° 7 (7-4-69). El artículo de Oscar Collazos, "La encrucijada del lenguaje", salió en *Rev. Marcha*, año XXXI, N° 1460 y 1461 del 30 de agosto y 5 de septiembre de 1969. La respuesta de Cortázar, "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", salió en los N° 1477 y 1478 del 9 y 16 de enero de 1970. La "Contrarrepuesta para armar" de Oscar Collazos en los N° 1485 y 1486 del 13 y 20 de marzo de 1970. La recopilación completa de esta polémica, en *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*, Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987, 77 y ss. Las citas corresponden a esta edición. Mis artículos, "La vuelta al día en ochenta mundos o el juego de las justificaciones", en *Cortázar, 1994. Homenaje a Julio Cortázar*, Bs. As.: Academia del Sur, 1997, 39-48; "Ultimo Round de Julio Cortázar o barajar y dar de nuevo", *Ce.Le.His.* Mar del Plata, N° 6, 1996, 233-242; y "Construcción de un imaginario transgresor: Julio Cortázar en los '50", *Hispanamérica*, XXXXIII N° 97, Maryland, abril de 2004, 79-92.

8 *Argentina: años de alambradas culturales*, Bs.As.: Muchnik, 1985, 2ª ed. [1er. ed. 1984]). Nótese que los artículos recopilados en este texto corresponden, cronológicamente hablando, al período del gobierno de facto en Argentina, autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional".

es el escritor en definitiva el que decide cuándo y de qué manera podrá participar: aunque diga otra cosa, sólo le permite plegarse al meticuloso y arborescente entramado tendido de acuerdo a un frío cálculo estratégico. Es decir, en tanto el discurso teórico va por un lado, la práctica de escritura va en contra. ¿Característica de las vanguardias, de los escritores del *boom* latinoamericano, de los sesentas, sólo de Cortázar? Más allá de lo que cada uno quiera pensar es claro que la presencia del discurso teórico sobre la propia escritura, al haber desalojado, o pretender que así haya sido, todo “valor burgués” en la consideración de la literatura, revela más bien la vuelta a un halo de misterio romántico que la acerca al fetiche. Si se tiene en cuenta a los sujetos como productores, pesa sobre la “creación literaria” un valor autónomo, al margen de aquellos. La literatura poseería en este esquema un plus que hace que escritura y lectura se encuentren desvinculadas de historias personales, aunque reiteradas veces el mismo Cortázar haya dicho combatir esta autonomía. Incluso hacia el final, aunque se esgrima el discurso de la “responsabilidad ética” que va más allá de la literatura –los artículos de *Argentina...*–, continúa vigente la línea de la escritura autosuficiente. En definitiva, el carácter sobrevalorado del hecho estético, en apariencia contrarrestado –tal se dice– por el peso de la historia y el cambio de valor propuesto en las nuevas relaciones que establece, sigue presente en toda la producción de Cortázar contraviniendo sus propias teorizaciones bien fundamentadas.

En esta línea de análisis, la contraposición con los textos de Puig es evidente. No hay en su producción textos de corte ensayístico que teorizan la cuestión del escritor y sus relaciones con el lector. No hay declaraciones heroicas ni deónicas. No hay manifiestos. Si queremos rastrear, y armar, para el caso Puig, alguna teoría de la literatura y los agentes involucrados en ella, deberemos reconstruir, hacer montaje, con lo dicho en ciertas entrevistas, observar las actitudes, los gestos, las miradas y los discursos de algunos de sus personajes y releer sus puestas en escena de crítica menor, -realizadas para una revista de divulgación masiva en Argentina como *Siete Días Ilustrados*- o de crítica cultural -sin pretender hacer crítica cultural, para la española *Bazaar*.⁹ El gesto ya merece una reconsideración de la posición: ¿qué significa que un escritor en la década del '70 (con todo lo que ello implica en el imaginario del campo intelectual argentino), consciente de ese imaginario, se corra, se desmarque,

9 Catelli, Nora (1982). “Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo meliflúo”, *Quimera* N° 18, de abril. 22-25. Corbatta, Jorgelina (1983). “Encuentros con Manuel Puig”. *Iberoamericana*, N° 123-24. 591-620. Sosnowski, Saúl (1973). “Entrevista. Manuel Puig”, *Hispanamérica* N° 3. 69-80. Torres Fierro, Danubio (1975). “Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería”. *Eco* N° 173, marzo. 507-515. Y de Manuel Puig (1993). *Estertores de una década*, Nueva York '78 seguido de *Bye-Bye, Babilonia*. Bs. As.: Seix Barral.

sin protocolos ni discursos ampulosos de ese campo?¹⁰ Graciela Speranza en su *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (2000) explica un camino diverso recorrido por el escritor al que era tradicional para los intelectuales argentinos: ya no es París -ni el modelo del “lugarteniente” adorniano ni el de la autoritaria vanguardia elitista- el que moldea a los escritores apenas un poco más jóvenes que Cortázar sino, en varios sentidos, su contrapartida, New York. Y con New York, ya no el surrealismo sino el *pop art* y algo que empezará a llamarse posmodernidad, distinguido por rasgos que hoy podemos identificar y hasta clasificar.

Para pensar la cuestión de lo posmoderno propongo hacerlo a partir de los términos en que lo expone Jameson en 1984, es decir, como una hipótesis de ruptura relacionada con la decadencia del movimiento modernista y hasta su repudio estético e ideológico a partir de quebrar una relación positivizada de estética y política.¹¹ Esta ruptura es de tal calibre que ni siquiera merece manifiestos ni declaraciones públicas y el rechazo se realiza desde dentro de los textos, en una exposición casi impúdica: los procedimientos son el realismo fotográfico, la síntesis de estilos clásicos y populares, las películas comerciales, el minimalismo, el triunfo y la consolidación del populismo estético como pauta cultural, el borramiento de fronteras entre la alta cultura y la llamada comercial o de masas y la emergencia de nuevas producciones sincronizadas con las formas de esa nueva industria cultural. Lo que “fascina a los posmodernos”, dice Jameson, es el paisaje *kitsch* de las series televisivas, la cultura de la publicidad y los moteles, las películas de Hollywood clase B, la “paraliteratura” gótica y romántica en clave de folleto turístico, la biografía popular o la novela negra. Si pensamos en Puig, podríamos agregar en esta línea de clasificación empotrada en lo que dio en llamarse “lo menor”, el tango, el bolero, la telenovela, el cine de las divas y las estrellas, el “chusmerío” y, además, ciertos ecos de la política argentina como fondo melodramático, entre otras posibilidades.

Jameson define la posmodernidad no como estilo sino como pauta cultural dominante que permite la presencia y coexistencia de rasgos muy diferentes y subordinados entre sí. Características que, por otra

10 Podemos pensar, por el contrario, en las explicaciones, a los “compañeros de ruta”, que debe dar Cortázar cuando decide aceptar la entrevista para la revista *Life*.

11 Especialmente en “De cómo el *pastiche* eclipsó a la parodia” y “El *collage* y la diferencia radical” de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991: 41-45 y 72-75 respectivamente). Incluso habría que recordar lo que plantea Genette sobre el *pastiche* en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*: “Y es que, al contrario que la parodia, cuya función es *desviar* la letra de un texto, y que, para compensar, se obliga a respetarlo lo máximo posible, el *pastiche*, cuya función es *imitar* la letra, pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible. La cita directa o el préstamo, no tiene sitio en el *pastiche*”. (1989: 96).

parte, podían detectarse en el primer Modernismo o, incluso, ya en el Romanticismo, pero que aquí importan por el lugar privilegiado en el que aparecen, como resultado de su institucionalización académica e incorporado a la cultura oficial mediante la producción estética integrada a la producción de mercancías en general. Si se habla de una falta de profundidad es porque hay un nuevo tipo de superficialidad donde el mundo objetivo se convierte en un conjunto de simulacros en el que el *pastiche* se plantea especialmente como una forma retórica. Se trataría de una cultura inscrita en una lógica espacial más que temporal: lo que se propone, tanto sea desde el punto de vista estético como social, sólo aspira a ofrecer colección de fragmentos, collages, parodias vacías, sin pretensión alguna declarada.¹²

En esta línea, los textos de Puig ocurren como una colección de discursos armada a partir de los llamados géneros menores: rumores, imágenes, historias, por el placer de “la posesión y la muestra” (James Clifford 1994: 148).¹³ Es decir, el rol de escritor, en todo caso, propuesto desde la práctica de escritura es el del coleccionista predispuesto a la exhibición. Cuando Puig propone al lector la correlación de escritura y uso de la lengua menor, lo hace en el sentido de la fascinación que primero producen en él ciertos discursos, ciertas anécdotas, ciertas formas de vida, ciertos personajes y, entonces, los ofrece en una muestra, una exhibición de su colección. El para qué, en términos literalmente políticos o éticos, no es una cuestión que ocupe un lugar importante en su producción. Lo suyo va del uso del montaje, que ya en él es cinematográfico, en *La traición de Rita Hayworth*, hacia la colección que hace *pastiche* o collage, o parodia vacía, sarcástica y la vez terrible, en *Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*.

Puig parece no pretender la realización de ningún cambio en el lector: busca más bien el efecto, como lo buscaba la vanguardia, no en el sentido del *shock* sino en el del *show* posmoderno. Y, en cuanto a lo menor, resulta, desde este punto de vista, una definición obsoleta de aquello que circula mayoritariamente, valga la paradoja.¹⁴

12 Para Jameson el término posmodernidad es esencial para designar una actitud del arte completamente nueva: la del pleno acceso al mundo de la producción de bienes de consumo, es decir, de la producción de mercancías; y esa sería la forma cultural del capitalismo tardío del mismo modo que el realismo habría sido la forma artística privilegiada del primer estadio del desarrollo industrial capitalista y, por otra parte, del arte moderno en el momento de esplendor económico del imperialismo y del capitalismo monopolista.

13 Véase mi “Manuel Puig, el coleccionista”. *La pecera* N° 6, Mar del Plata, diciembre de 2003, 100-105.

14 Dice Puig en una entrevista que le realizara Saúl Sosnowski: “a partir de *Boquitas pintadas* tengo muy en cuenta los límites de la atención del lector, nunca le exijo demasiado. En la primera novela sí hay unos tramos un poco densos, pero ahora me interesa mucho cierta

En Puig hay una noción sumamente importante entre los efectos producidos por la literatura o el arte en general que la teoría y la crítica literaria no suelen tomar en cuenta y mucho menos reflexionar sobre ella: se trata de la noción de “entretenimiento” que el escritor prefiere llamar “amenidad”. La escritura de Puig, en esta línea, tiene como objetivo primario “entre-tener”, es decir tener al lector tomado, “entre” sus líneas: de allí la cuestión de la seducción, la fascinación, el encantamiento al que apuntan sus textos amén de ser motivo recurrente de las peripecias sufridas por los personajes de sus tramas. Se trata, entonces, de una escritura que recupera, sorteando la vanguardia, el lugar del entretenimiento, entendido como punto de anclaje, en definitiva, para definir una forma de literatura. Dice en 1975 “me propongo contar las cosas de la manera más atractiva posible. Eso se explica, quizás, porque provengo del cine, del mundo del espectáculo en general, y quiero hacer de cada libro un show, entretener”. (Torres Fierro 1975: 513-514). Tengamos en cuenta que en una carta-artículo para la Revista *Siete Días Ilustrados*, titulada “Al bostezo Parisiense” -que cito a continuación por lo poco conocida- ya había dicho, entre 1969 y 1971:¹⁵

Teatro de vanguardia: ¡las veces que me has visto bostezar las perfidias de tu amor! Pienso en los esfuerzos que he hecho en los últimos años para llegar al final de ciertos espectáculos. Pienso en *Los días felices* (y otros menos felices todavía) de Beckett, en las piezas en un acto de Pinter, en tanto Ionesco (salvo *La cantante calva* y además genial), en *Diminuta Alicia* de Albee; ¿por qué esos homenajes a la monotonía? ¿No pueden esos autores comunicar su trascendente mensaje sin cantarnos al mismo tiempo el *arrorró?* [...] ¿Muere el teatro de vanguardia? No, no me tomen por un periodista de *El Telégrafo Mercantil* (1801). Estoy totalmente a favor de los experimentos, pero creo que si se ordena la demolición de un edificio es para construir otro en su lugar, no para dar saltos histeroides sobre las ruinas. (1993: 139-143)

Por lo tanto, si el rol de escritor se prefigura contra la vanguardia y su objetivo es la colección, el lector estará en el lugar del que va a disfrutar la colección. Su espacio específico es el del consumidor con todas las letras. Este espacio se encuentra positivizado dada la novedosa, por lo menos a nivel de conciencia de los productores, superposición de cultura y mercado. De alguna manera, la escritura de Puig puso la literatura fuera del viejo Arte (con mayúscula y teóricamente decapitado por la

agilidad, hacer un poco *show* de la literatura -claro, siempre con algo atrás-, alguna tarea de investigación para mí, pero el resultado debe tener la amenidad de un show.” (Sosnowski, 1973: 77).

15 Al respecto resulta muy interesante observar también lo que Puig opina de César Zavattini y sus preceptos cinematográficos en “Cesarismo” y “Los dogmas del zar”, 1993: 150-157.

vanguardia), en un lugar desjerarquizado, donde –insisto– funciona básicamente como entretenimiento.

Ahora bien, la mala prensa que tal concepción de la literatura tenía en los años en que Puig estaba escribiendo, y concediendo entrevistas, indica hasta qué punto era consciente del gesto revulsivo, y en verdad nuevo, que estaba llevando adelante frente a la pseudo novedad estandarizada de la vanguardia. De allí sus reiteradas declaraciones que hacen hincapié en una base de formación cinematográfica, defenestrando y burlando cualquier relación con la literaria. Si el marco de contención elitista de la vanguardia era la formación literaria, la escritura de Puig privilegia, desde las entrevistas y las técnicas, los temas, los personajes, los espacios, una y otra vez, el cine comercial de las décadas del 40 y el 50, más allá o más acá de cuál haya sido en verdad su formación literaria. En la construcción del autor-personaje Puig, decir que casi no ha leído literatura implica abofetear a cierta intelectualidad que le parece decadente, canonizada y, por ende, retrógrada. Y en este carril, el proceso de escritura se va a ordenar en sentido contrario a lo que habría propuesto el caso de vanguardia, es decir, acabadamente como trabajo –escritura, reescritura, tachadura, corrección e incluso traducción y retraducción a otras lenguas y a otros géneros– a fin de que el producto consiga el efecto propuesto como objetivo, “la amenidad”. Escribir es en Puig un trabajo en el que se deja de lado el placer burgués enaltecido, paradójicamente, por la vanguardia que se dice antiburguesa.

A partir del malentendido derivado de la polémica vanguardia/posmodernidad, en términos de compromiso/banalización, deberé decir que la escritura llamada posmoderna, en el caso de Puig por ejemplo, resulta atendida a lo social más que ciertos discursos de vanguardia con pretensiones enaltecedoras del producto literario. Si el caso Cortázar se caracteriza por enmascarar, por una necesidad de política intelectual, el carácter fetiche de la literatura, el caso Puig lo pone a circular sin prejuicios entre las mercancías. Posiblemente, sea éste el último paso que ha dado la literatura argentina, en sentido subversivo a partir de Puig, al tiempo que produjo, en verdad, el desbarranque de la vieja concepción de mundo, y literatura y artes en él, y que todavía habría sobrevivido más allá incluso de cuánto haya sido denostada por las primeras y últimas vanguardias.

Referencias bibliográficas

Anderson 2000: P. Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona: Anagrama.

- Catelli 1982: N. Catelli, Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo meli-fluo, *Quimera* N° 18, de abril. 22-25.
- Clifford 1994: J. Clifford, Sobre el coleccionismo de arte y cultura, *Criterios* N° 31, enero-junio. 131-150.
- Corbatta 1983: J. Corbatta, Encuentros con Manuel Puig, *Iberoamericana*, N° 123-24. 591-620.
- Cortázar 1961: J. Cortázar, *Los premios*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1963: -----, *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1967: -----, J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.
- 1967: -----, Carta a Fernández Retamar, *Casa de las Américas*, N° 45, dic. 5-12.
- 1968: -----, *62. Modelo para armar*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1969: -----, Entrevista de Rita Guibert a Julio Cortázar, *Life*, vol. 33, N° 7. 7-4.
- 1969: -----, *Ultimo Round*. México: Siglo XXI.
- 1973: -----, *Libro de Manuel*, Buenos Aires: Sudamericana.
- 1987: -----, *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*, Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- 1984: -----, *Argentina: años de albradas culturales*. Bs. As.: Muchnik.
- Jameson 1995: F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós. 1ª reimpresión (1ª edición 1991).
- 1999: -----, El giro cultural. Bs. As.: Manantial.
- Genette 1989: G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Puig 1968: M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*. Bs. As.: Jorge Alvarez.
- 1969: -----, *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- 1973: -----, *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Seix Barral.
- 1976: -----, *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- 1979: -----, *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral.
- 1981: -----, *Maldición a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral.
- 1982: -----, *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral.
- 1988: -----, *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral.
- 1993: -----, *Estertores de una década, Nueva York '78* seguido de *Bye-Bye, Babilonia*. Bs. As.: Seix Barral.
- Speranza 2000: G. Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Bs.As.: Norma.
- Sosnowski 1973: S. Sosnowski, Entrevista. Manuel Puig, *Hispanamérica* N° 3. 69-80.
- Torres Fierro 1975: D. Torres Fierro, Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería, *Eco* N° 173, marzo. 507-515.

Williams 1980: R. Willimas, *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península.
1997: *La política del Modernismo*. Bs.As.: Manantial.

Adriana A. Bocchino

**JULIO CORTÁZAR AND MANUEL PUIG:
A KIND OF HINGE BETWEEN THE AVANT-GARDE AND
POSTMODERNISM IN ARGENTINE LITERTURE**

Summary

In order to define and to articulate two aesthetics which would shape a kind of hinge between the avant-garde and postmodernism in Argentine Literature, this paper works around Julio Cortázar and Manuel Puig corpuses of textual productions. The issues of author's image, the reader strategic design and then a process of inscribed writings are singled out, from a cultural view, in the social framework of the '60s and '70s in Argentina. It is a question of two paradigmatic productions that assembling different approaches of author, reader and writing configurations make it possible to observe the transformations range and different assessments that can be done from textual analysis, crossing the intellectual field in order to compose a comprehensive social model. According to this line, the paper -with a different theoretically approach- proposes to explore the relationship Literature/Society placing the juncture on developed roles of the subjects involved in the phenomenon and in the mode and means of their literary production and circulation.

Key words: Argentine Literature, avant-garde, postmodernism, Cortázar, Puig, author, reader, writing process

*Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.*