

Historias de patitos¹ feos: humor, vergüenza, narcisismo y oralidad en *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *La patografía* (1998)

Ugly Duckling Tales: Humour, Shame, Narcissism and Orality in *La traición de Rita Hayworth* (1968) and *La patografía* (1998)

María Celina Bortolotto

Massey University, Nueva Zelanda

M.C.Bortolotto@massey.ac.nz

*¡Qué patito tan feo! No podemos soportarlo.
Y uno de los patos salió enseguida corriendo y le dio un
picotazo en el cuello.
-¡Déjenlo tranquilo! -dijo la mamá-. No le está haciendo
daño a nadie.
-Sí, pero es tan desgarbado y extraño -dijo el que lo había
picoteado-, que no quedará más remedio que despachurrarlo.*

Hans Christian Andersen (1875)

Lo Camp es la posibilidad de la revancha.

Carlos Monsiváis (1970)

En este análisis se informa de la filosofía y la teoría psicoanalítica para proponer que por medio de estructuras polifónicas experimentales basadas en el rescate y priorización del discurso oral con intención humorística tanto Puig como Lozada logran definir en sus novelas lo que denomino una "escritura alocada". Esta escritura oral narcisista se ubica precisamente en la zona de contacto liminal, la "superficie" del humor a la que se refiere Deleuze (1969). Con estéticas *kitsch* y *camp* estos autores "locas" se apropian del humor como arma retórica y filosófica para trascender la vergüenza y resistir la normalización con voces y espacios originales y alternativos.

Palabras clave: Humor, oralidad, vergüenza.

Informed by philosophy and psychoanalytical theory, this analysis proposes that Puig and Lozada adopt a humoristic attitude in both novels and experiment with polyphony and orality to define what I call "loca" writing. This narcissistic oral writing adheres to the aesthetics of kitsch and camp to recreate the liminal "surface" of humour (Deleuze 1969) as a rhetorical and philosophical tool to transcend shame and resist normalization with original voices and spaces.

Keywords: Humour, orality, shame.

Recibido: 05/05/2016

Aceptado: 09/11/2016

¹ En Puerto Rico se utiliza la palabra "pato" de manera peyorativa para nombrar a los homosexuales.

Separados por más de treinta años en edad y por varios miles de kilómetros en distancia, el argentino Manuel Puig (1932-1990) y el puertorriqueño Ángel Lozada (1968-) ofrecen relatos de infancia con visos autobiográficos que resisten el final feliz para complicar ideas rígidas de normalidad, madurez y expresión. Sus protagonistas son niños inteligentes e imaginativos marginados por sus actitudes no normativas en los contextos machistas donde están creciendo y definiendo su identidad. La incapacidad de ambos para encarnar cánones patriarcales de masculinidad los relega a las márgenes, desde donde utilizan diferentes estrategias para mantener autonomía y probar discursos que los puedan narrar sin vergüenza. Toto encuentra en el mundo del cine de Hollywood posibles identificaciones que lo emocionan y lo conectan con su madre, mientras que Tato adopta los discursos televisivos de las telenovelas y la religión fervorosa para narrarse en el éxito y el amor. Pronto, sin embargo, ambos descubren que apropiarse de esos discursos artificiosos no es una táctica efectiva contra la violencia con la que la sociedad patriarcal los intenta "reformular". Si el problema de Toto es combatir la claustrofobia de un pueblo argentino de provincia y sus valores machistas burgueses, el de Tato es escapar de Mayagüez y de la violencia homofóbica que han ejercido y ejercen contra él.

Este análisis se informa de la filosofía y la teoría psicoanalítica para proponer que, si bien ninguno de los dos protagonistas parece terminar a salvo de las narrativas que los definen en la ficción, ambas novelas autobiográficas sí se materializan como respuestas creativas a la impuesta normalidad de género (literario y sexual) mediante un humor narcisista que ejerce su efecto desde el poder escrito de la palabra hablada. La resistencia de Puig en los 60 a los textos referenciales de su tiempo por estar "teñidos de pampa, de machismo" lo impulsaron a rehuir del narrador omnisciente² y, en cambio, dejar que su escritura le permitiera "reproducir voces"³. Asimismo, la "diseminación de fragmentos discursivos" (Romero 452-3) que nos propone *La traición* con sus capítulos que nos permiten oír los puntos de vista de varios personajes se ve homologada en la estructura alternativa de *La patografía*, donde los miembros de la familia de Tato tienen cada uno un Evangelio con versículos para contar su historia con su propia voz. El proyecto de Puig de dejar hablar a los que lo acompañaban en el día a día, esa "galería de desubicados" a quienes conocía mejor "porque me habían dedicado tiempo" se emparenta con el proyecto de Lozada de crear una "biblia puertorriqueña", un "texto fundacional" que homologue la variedad de voces del libro sagrado (entrevista personal). Así, es por medio de estructuras polifónicas⁴ experimentales basadas en el rescate y priorización del discurso oral con intención humorística que tanto Puig como Lozada logran definir lo que denomino una "escritura

² Romero, en su artículo generativo acerca de la novela de Puig, se refiere a unas notas donde el autor había escrito "me niego a explicar una situación o un personaje... sobre todo porque me obliga a usar la tercera persona... Ya el hecho de explicar me parece sospechoso" (Romero 453).

³ Sosnowsky, Saúl. "Entrevista. Manuel Puig". *Hispanamérica*. 1.3, College Park, EE.UU.: 1973. 69-80.

⁴ Entendemos el término según lo conceptualiza el crítico ruso Mijaíl Bajtín en su *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1936).

alocada"⁵. Esta escritura oral se ubica precisamente en la zona de contacto liminal, la "superficie" del humor a la que se refiere Deleuze (1969). Es en la tensión entre lo exterior y lo interior que identifica Derrida (1967) entre la palabra escrita y el enunciado oral donde estos autores "locas" se apropian del humor como arma retórica y filosófica (Bergson 1973; Billig 2005) para trascender la vergüenza y resistir la normalización con voces y espacios originales y alternativos. La intención humorística de ambos autores en cuanto a desmontar el "universo de representaciones con los que construimos la realidad" (Palacios 459) se materializa en una palabra escrita que propone oralizarse pero no como mero reflejo de lo dicho sino, a la manera de lo que propone Derrida, para desestabilizar y cuestionar los decires normativos y plasmar una pasión o necesidad que existe antes de la palabra dicha.

Re-escribirse como resistencia: vergüenza, narcisismo y ficción autobiográfica

La idea del escritor André Gide respecto de que la ficción autobiográfica dice más o es más verdadera que la autobiografía⁶ encuentra eco en lo que los teóricos de la vergüenza opinan respecto de la ficción literaria. En *The Culture of Shame*, por ejemplo, Andrew Morrison afirma que, debido a que la vergüenza implica un ataque al ego, la libertad que ofrece la ficción literaria ofrece una oportunidad única para examinar y estudiar esta emoción. Susan Miller, psicoanalista y escritora, afirma que "all clinical cases are, to a great extent, fictional, even if not deliberately so" ("todos los casos clínicos son en gran medida historias ficticias, si bien no de forma deliberada"; correo personal).

Escribir se identifica, según los especialistas de la vergüenza, como una de las respuestas que permiten trascender esta emoción para superar la inestabilidad que nos deja y proponer un contacto renovado con los otros. Steve Connor describe la relación entre la vergüenza y la escritura como de una estrecha afinidad que ha impulsado "a strong male tradition of attempting to write the weakness of shame" ("una fuerte tradición masculina de intentar escribir las flaquezas de la vergüenza"; 227); mientras que a las mujeres escritoras las enfoca en la tarea más urgente de escribirse a salvo de esta emoción (227). En este sentido, las apreciaciones de Connor concuerdan con Miller en valorar el poder que nos ofrecen los proyectos creativos para conectar al yo con los otros en lo universal de nuestras heridas y también de sus remedios (Miller, *The Shame* 225). La conexión entre la vergüenza y la escritura, sin embargo, parece ir más allá de ser una de enfermedad y cura. Existe una correspondencia profunda en las dinámicas de ambas y su dialéctica tensión entre lo individual y lo relacional: en la escritura, el foco solitario y el esfuerzo individual del autor vis a vis la necesidad latente de

⁵ El término evoca la "escritura desatada" a la que suscribió Cervantes hace casi quinientos años y utiliza el término con el que se autoidentifican ambos autores en distintos escritos ("Folle" para Puig, "La Loca" para Lozada). Otros críticos han caracterizado producciones culturales latinoamericanas que incluyen a Puig, Perlongher y Lemebel con nombres similares, como "arte gay" o "arte folle" en José Amicola (2000) y "cultura loca" en Diana Palaversich (2009). Ver lista de Obras Citadas.

⁶ Citado en Páez (1996), ver lista de Obras Citadas.

un lector imaginario, determinado, deseado o hipotético; en la vergüenza, su característico movimiento doble, según Eve Sedgwick, hacia una individualización dolorosa y también hacia una incontrolable necesidad de relacionarse (*Touching Feeling* 37). Por eso, como propone Jack Katz, si bien la vergüenza provoca una súbita interrupción de la invisibilidad necesaria para una vida social sin sobresaltos (319), también puede verse como un momento disruptivo que “in interrupting identification... too, makes identity” (“al interrumpir la identificación... también crea identidad”; Sedgwick 36). Aparece en la vergüenza, según Sedgwick, el límite entre la introversión y la extroversión, el ensimismamiento y la teatralidad (38). Puede pensarse, entonces, que la escritura creativa emerge precisamente de esa tensión poderosa entre los contornos corporales resaltados por el autorreconocimiento que surge de la energía creativa, y el medio social de la representación lingüística donde la ficción se materializa y cobra vida.

Si Puig afirma que “Toto c’est moi”⁷ y Lozada nos cuenta que *La Patografía* es la historia novelada de su infancia en Puerto Rico⁸, podemos especular que la estrecha relación entre vergüenza y escritura según la describen los especialistas, se ve recreada de manera literaria en una búsqueda de ambos autores de responder por medio de ficciones autobiográficas a los repetidos embates de la vergüenza sufrida por no aceptar encajar en patrones normativos de masculinidad social y creativa⁹. Esta poderosa motivación se materializa en ambos relatos con una escritura narcisista, no solo por el gesto autorreferencial de ambos autores al escribir sus primeras novelas basadas en la propia biografía, sino también en la construcción de los dos personajes principales, Toto en *La Traición* y Tato en *La Patografía*. Miller describe a los narcisistas como preocupados o dominados por su imagen y estatus de objeto de la mirada de otros y es por ello que “shame represents a lurking danger for narcissistic people” (“la vergüenza representa un peligro acechante para los narcisistas”; *Shame in Context* 88). El Toto de Puig aparece en la novela como inteligente, aplicado, y orgulloso de su sobresaliente rendimiento académico, antídoto –Toto anticipa– contra la vergüenza de su “diferencia”: “a mí no estoy loco que me van a poner en penitencia. Tengo 10 en Dibujo y Ciencias, y 9 en Aritmética y 9 en Dictado y 10 en Lectura. Y la de inglés le dijo a mamá que aprendía todo lo que me enseñaba” (74). El Tato de Lozada juega a ser una diva del espectáculo, aunque sospecha que estos juegos narcisistas de personificación y travestismo estelar no son del todo aceptables: “...a veces me maquillaba, agarraba el cepillo que usaba como micrófono, me trepaba a la cama, ponía los discos de Chari y empezaba a doblarlos. Siempre frente al espejo, que era mi público. No hacía eso al

⁷ “Masques”. *Revue des homosexualités*. 11. Paris: Automne, 1981.

⁸ Comunicación personal, 2013.

⁹ Puig se refirió más de una vez a su predilección por el cine y las telenovelas acerca de la literatura en español, reconociendo que “en sus primeras obras el goce de la cursilería que sentía como autor y plasmaba en los gustos culturales de sus personajes era inconsciente, pero en la producción más reciente se torna en uso consciente y amoroso del mal gusto” (entrevista con Torres Fierro citada en Hueso Fibla, 244). En *No quiero quedarme sola y vacía* (2006), la segunda novela de Lozada, el protagonista acusa a las académicas del *establishment* puertorriqueño: “... oh, Bitches with PhDs y con el pelo mal-pintado con Wella hair products: la novela tiene errores y muchos dos puntos, pero les advierto, que le responderé a todas con un ‘a-mí-plin’” (20).

frente de más nadie, pues tenía el presentimiento de que estaba haciendo algo malo" (26). El perfeccionismo de Toto y el sueño de fama y fortuna de Tato ratifican las afirmaciones de los especialistas quienes rastrean los sentimientos de desamparo en una niñez problemática como la raíz de conductas narcisistas caracterizadas por fragilidad emocional, o alternativamente, por una postura defensiva, altiva o arrogante de autoprotección del yo contra la vergüenza (Morrison 1996; Miller 1985, 1996; Kinston 1987). La fuerza reivindicadora de las actuaciones caseras de Tato justifican el riesgo a ser descubierto: "esos shows que yo daba por las tardes eran muy importantes para mí. Me hacían sentir parte de la farándula y me ayudaban a proyectarme en Chari, mi cantante preferida, mi ídola. Yo solo quería imitarla: cantar como ella, actuar como ella, ser como ella" (26).

Ambos relatos de infancia protagonizados por pequeños narcisistas, sin embargo, toman una forma especial en la que la impronta autobiográfica no se refleja en un protagonista narrador que se adjudica el poder exclusivo de la voz/escritura sino que "[l]a polifonía del pueblo anima la figura principal" (Páez 446). Así, como explica Julia Romero acerca de la novela de Puig, se subvierte la "toma de la palabra del narrador de la novela decimonónica [y] se reemplaza por el gesto cinematográfico implícito en el montaje" (454-5). "–El punto cruz hecho con hilo marrón sobre tela de lino color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel" (Puig 7). *La traición* abre con este diálogo, *in medias res*, como si de pronto la cortina de un teatro se hubiera corrido y estuviéramos ante la acción en escena con personajes vivos quienes dicen cada uno lo suyo. Sin un narrador omnisciente, las novelas ofrecen, en cambio, estructuras "delta" donde "el relato se abre en una multiplicidad de brazos de enunciados que corren entre islotes de nombres propios", como caracteriza Fermín Rodríguez la prosa de *La Traición* (146).

La ausencia de una voz narrativa unívoca, que en ambas novelas incita a lecturas freudianas por la ausencia patente de una figura paterna que hable, actúa, sin embargo, como técnica de retrato más inclusivo (¿democrático?) con múltiples matices: "los protagonistas se van constituyendo a través de sus propias palabras y de los discursos de sus iguales" (Bianchi 851). Esta estructura de "novela-foto cuya narración se produce por un mecanismo de secuencias escénicas", como describe Alicia Borinsky la técnica narrativa de Puig en *La traición*, se presenta como "analogía del lenguaje oral" (33). Además, nos ofrece una recreación literaria de un "yo" por medio de las palabras de otros que, de manera simultánea, expone por un lado "la fictividad del yo y el dialogismo radical que lo constituye" (Cruz-Malavé 240). En *La patografía*, la voz de la titi Alicia nos la presenta como aliada de Tato y quien a lo largo de la novela lo acompaña en su evolución como "pato" y como escritor: "Coge el lapilabio y empieza a escribir en el espejo. –¿Escribir qué?– lo que tú quieras. Vamos a empezar por algo simple. Escribe sobre tu vida. La historia de tu vida. Cuando te sientas solo, ponte a escribir en el espejo como si fueras Lucy Pereda" (24). Nos enteramos así de que Tato no está tan solo y de que su titi le propone la escritura como solución a la soledad de su ser distinto. En *La traición*, la voz de Héctor trae pistas para conocer a Toto por sus ojos de primo acomplejado: "...que el Toto sí, el Toto sí tenía ambición y más chico que yo, nada más que once años tiene y el Toto un tornillo flojo tiene, ¿vos querías que se muriera tu mamá?' me viene

a preguntar el pendejo...” (176). Toto percibía la problemática relación entre Héctor y su madre con intuición precoz y lo enfrenta con preguntas incómodas en su aparente inocencia pero clara profundidad. No nos enteramos de la perspicacia llamativa de Toto, sin embargo, a partir de una descripción omnisciente de su personaje sino escuchando las quejas y epítetos de su primo mayor.

“La relación entre el yo y el otro se pone más en evidencia cuando la información de los otros se hace imprescindible en la reconstrucción de la infancia” (Domínguez Caparrós 181). En esta “escritura íntima” donde el “yo mítico” se va recreando no explícita o únicamente en primera persona sino mediante las pistas que nos dicen otros, “... todo lo que caracteriza la novela autobiográfica (el narcisismo, la indagación, la autocrítica) se vuelve absolutamente singular por la disolución del artificio que corrientemente lo sostendría” (Páez 3). El narcisismo de las novelas, entonces, no se materializa en una voz narrativa única que domina el relato, sino en la construcción cuidadosa con múltiples escenas y voces de un “yo” metafórico que “adquiere consistencia mediante la escritura y al que luego se exalta de manera ficcional” (Sigal 548).

Haciéndonos el (otro) cuento: humor y oralidad

El rechazo a la convención literaria del único narrador en tercera persona en las novelas no ha de pensarse necesariamente como un gesto de búsqueda de invisibilidad de los autores. La opción “efectista” (etiqueta de algunos críticos a la prosa de ambas novelas) de escribir voces que se expresan a su manera actúa como reafirmación de la respuesta narcisista a la vergüenza por medio del uso del humor. En su tratado acerca del narcisismo, Freud alude a la figura del humorista como aquel quien consistentemente logra proteger su ego de posibles ataques (1963) y en su artículo respecto del humor de 1927 propone que la actitud humorística: “... se rehúsa al sufrimiento, pone de relieve que el yo es indoblegable por el mundo real, sustenta triunfalmente el principio del placer” (159). En uno de sus varios estudios con relación a la vergüenza, Helen B. Lewis resalta el valor terapéutico de la risa en la terapia, sobre todo cuando los pacientes se ríen de su propia vergüenza y así transforman esta emoción dolorosa en un sentimiento renovado de lucidez y acercamiento a los otros (*The Role of Shame* 26). Suzanne M. Retzinger estudia la risa como una solución efectiva a la espiral destructiva de la furia avergonzada que subyace en el resentimiento (“Resentment and Laughter” 151). Evocando la descripción de la vergüenza como una súbita interrupción del entusiasmo y el placer de Silvan Tomkins (1962), Retzinger explica que cuando el yo siente vergüenza se siente desconectado de los demás, lo que se opone a una de las motivaciones primarias de nuestra conducta: mantener las conexiones y lazos con los otros (153). En el caso de Puig, sus notas en el pre-texto a *La traición* muestran su intención de dar pistas relativas a la sexualidad transgresora de Toto a la vez que absolverla de culpa en cuanto a la disfuncionalidad de la familia heterosexual donde se cría: “La cuestión es demostrar que si Toto no salía *folle* lo mismo las cosas habrían ido mal” (en Romero 459). Lozada va un paso más allá en su intención con *La patografía*: “yo quería escribir una biblia puertorriqueña” que contribuyera a despertar un *boom* literario en Puerto Rico, porque “se necesitan literaturas

de sanación" (entrevista personal). Se puede leer la actitud humorística en ambas novelas, entonces, como la materialización de esta voluntad de los autores de crear una reconexión con los otros, de encontrar nuevamente códigos comunes que ayuden a trascender el aislamiento para compartir reflexiones mediante la familiaridad y el disfrute.

La recreación minuciosa de la oralidad de los espacios íntimos de la confianza, el chisme y la habladuría es la manera en que ambas novelas buscan ejercer su efecto de placer sobre el lector por medio del humor.

- Pero nunca te vuelvas a tu casa sola de noche por esas calles de tierra.
- Las enfermeras del hospital que se vuelven a la noche viven todas por las calles de tierra y lo mismo se vuelven solas.
- Las enfermeras son todas unas atorrantas.
- Hay una que parió soltera (*La traición* 22).

Sin previas caracterizaciones de clase, la novela de Puig nos muestra de boca de ellas mismas el poder de los prejuicios provincianos pertinentes a la libre sexualidad de las jóvenes de clase trabajadora en el pueblo donde crece Toto. La crítica implícita a estos prejuicios logra un mayor impacto paródico¹⁰ al incluir al lector en el círculo irresistible de la charla confesional del chisme de barrio. La ironía de la internalización del prejuicio social en quienes han de sufrirlo más agudamente intensifica el efecto humorístico pero también nos acerca a las dimensiones del impacto de lo que se recrea. De manera similar, Lozada expone el machismo patente de la sociedad puertorriqueña en la relajada actitud de los padres con múltiples familias por las que se resisten a comprometerse. El texto nos sube al auto desvencijado de la familia cuando Tato y su mami emprenden el fútil viaje mensual a constatar que el padre no ha enviado su cheque por cuota de alimentos: "–Que la Corte se supone que obligue a tu papá a mandar ese cheque y yo tengo que estar to' los meses detrás d'él gastando gasolina, rogándole hasta que a él le salga de los cojones darnos el jodío cheque, que qué son ochenta trapos de pesos pa' un hombre que se gana lo que tu papá se gana..." (184). Las novelas evitan la descripción de los prejuicios opresivos de moralidad burguesa patriarcal que afectan las vidas de todos para recrearlos directamente por intermedio de las voces de quienes los sufren y así ambos textos logran "llevar los cuerpos al papel" (Moure 333) para, como proponía Néstor Perlongher relativo al barroco, "transformar la lengua en textura" (95).

Es en esta zona de contacto entre la página y las voces que se escuchan salir de ella donde se logra desestabilizar la supuesta primacía del decir o el escribir. Como expresa Daniel Link sobre Puig y su prosa: "*La traición de Rita Hayworth* is written at the limit of the possibilities of representation, and that limit, permanent in his writings, is the key to his originality" ("*La traición* se escribe al límite de las posibilidades de representación, y ese

¹⁰ Los discursos parodiados en ambas novelas (el cine de Hollywood, el melodrama y la fotonovela en el caso de *La Traición*, y el cristianismo, el espiritismo y la TV, en el caso de *La Patografía*) se homenajean a la vez que se destronan, según la definición de parodia que provee Linda Hutcheon en su *Theory of Parody*, Nueva York: Routledge, 1985.

límite, una constante en la escritura de Puig, es la clave de su originalidad"; 225). Esta textura oral de lo escrito –cuya apreciación supone familiaridad– ofrece la cuarta dimensión sensorial que nos remite a la experiencia de los cuerpos y a la vez nos permite jugar con las múltiples posibilidades de la intención paródica. Así lo expresa María Kilokowski al referirse a la oralidad en la narrativa de Puig:

La inclusión de la coloquialidad transforma lo cotidiano en el gran tema, hace de lo aparentemente banal una materialidad que cobra matices y estatus literarios. Junto con el lenguaje "autorizado" por el canon literario va creándose un lenguaje paralelo, un "eco" familiar que se interpreta a partir de la experiencia del habla del lector. Los personajes "se hablan", se describen a sí mismos, se cuentan, acortan las distancias porque hablan desde sus experiencias narrativas, lo que permite que reconstruyan lenguajes interiores, formas de decir por las que se filtran las voces sociales y la del propio narrador (N. pág.).

La "materialidad" a la que se refiere Kilokowski y que encuentra eco en la "textura" poética de Perlongher nos refiere al cuidadoso trabajo de los autores por dejar que sus personajes hablen de manera inequívoca y viva gracias a un meticuloso trabajo artesanal de escritura. En las notas de Puig cuando escribía *La traición* se evidencia este arte de refinar la voz: "La sintaxis de Toto y Mita puede ser la misma, por lo tanto... cuidar la de Delia..." (en Páez 2). Lozada comenta acerca de cómo trabaja sus oraciones, "Las escribo y después empiezo a pulir, a pulir, a pulir y a pulir" (Bortolotto 236). La labor precisa y cuidadosa de escucha del escritor que apuesta a la oralidad como textura, como explica Cabrera Infante en su prólogo a *TTT*, no deja de ser un intento "de atrapar la voz humana al vuelo", algo que, el autor cubano confiesa, "no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta" (*Tres tristes tigres* 13).

En su trabajo seminal referente a la oralidad en la escritura, Carlos Pacheco hace una arqueología de la oralidad vs. la escritura desde los tiempos clásicos para diferenciar las culturas "orales clásicas", con su énfasis en el conocimiento empático y el saber dialéctico y mítico, y las culturas con escritura alfabética, caracterizadas por el conocimiento analítico, más emparentado con la historia y la ideología. Pacheco discute el ensayo de Derrida *De la Gramatologie* (1967) como una reacción a las caracterizaciones del poder colonial identificado con las culturas alfabetizadas que aparecía en las clasificaciones antropológicas de Levi-Strauss (Pacheco 44). La posición del crítico francés contribuye a este análisis desde un punto de vista filosófico porque propone desconfiar de ilusiones románticas atinentes a las supuestas culturas orales primitivas inocentes y perfectas, y porque reacciona contra el mandato de suponer lo escrito como mero reflejo de lo oral –siempre *a posteriori*–. Sin embargo, la oralidad recreada en estas novelas ofrece, a la manera de lo que interpretan Pacheco y Walter Ong, una manera especial de materializar el acercamiento y el conocimiento. Ong supone que el sonido, y en particular la voz, se acercan más al ser humano porque pueden penetrar su interioridad sin violencia y se pueden relacionar de una manera espiritual

con la verdad original (*Orality and Literacy* 73). Los miembros de una comunidad oral, como las de América Latina en general, dice Pacheco, conciben la palabra no como signo mediador sino como "evento, como una acción" (39). Precisamente a este poder concerniente al lector/escucha se refiere Ángel Lozada cuando explica que él busca "encantar" a los lectores con la ayuda de una "escritura mágica" (entrevista personal) y en Puig la palabra oral se convierte en el único camino posible para recrear y compartir la trama de su vida: "No sabía nada de mi infancia, no tenía juicios formados sobre los acontecimientos, sobre los personajes. Pero sí escuchaba muy claramente sus voces, y lo principal era la acumulación de los detalles, de momentos muy reveladores" (*Masques* 81). Los eventos que elige Puig, como Lozada, irán delineando la "escritura alocada" como propia de un humor que elige el placer de la parodia en las voces recreadas, pero que insiste en mostrar lo difícil de ser diferente.

En *La traición*, la voz de Toto nos cuenta que él no quiere ser el héroe forjado de las películas que lo fascinan sino la desvalida heroína: "[Raúl] no debe temer a los truenos ni refucilos, como los leñadores o de la policía montada del Canadá, qué lindo irnos a vivir a una cabaña, porque con la fuerza que tiene puede matar a los osos y si yo me quedo en el trineo desmayado en la nieve viene y me salva..." (91). Si bien su padre parece al margen de estas preferencias sospechosas, la latente amenaza de normalización se activa en cuanto Toto deja de ser el niño modelo: "este chico está muy desobediente, Berto', 'sí, el domingo a la mañana empieza el Baby-Fútbol' 'ino quiero ir!" (45). Desde su cuarto, donde vive agobiado por las cuentas y el estrés de la economía familiar, el padre de Toto parece salir únicamente para recordarle a su hijo que el peligro de la golpiza correctora está siempre cerca: "nunca te he pegado pero el día que te ponga la mano encima te deshago" (37). Toto ya ha interpretado que la hombría según su padre va de la mano de la violencia: "a golpes se hacen los hombres', dice papá que me quiere comprar la bicicleta grande que me caigo" (83). La escritura de Puig recrea con tal precisión y naturalidad (sobre todo para los lectores que pasamos los 40) las amenazas parentales de encauzamiento de lo sospechado "diferente" y "peligroso" que el efecto humorístico se activa aun cuando la circunstancia recreada es de dolor y marginación para el protagonista que las recibe.

En el caso del Tato de Lozada, escuchamos que busca en la televisión y la religión espacios para huir de los sueños opresivos que lo persiguen donde "experimento un inmenso sentimiento de vergüenza, mientras mis compañeros de clase se ríen a carcajadas de mi cuerpo" (15). Intenta reformar sus deseos "pecaminosos" haciéndose miembro de iglesias evangélicas como "Santidad a Jehová, Inc." o "Instituto Bíblico Verdad y Salvación, Inc.". La ironía de Lozada al incluir la abreviatura corporativa de estas instituciones se refuerza cuando oímos de labios del mismo Tato la esperanzada afirmación de que: "... al entregarme, Cristo me limpiará con su sangre de todo pecado y me liberará de todos los demonios que me tienen encadenado. Y aunque me gustan los nenes y soy afeminado, no se lo he dicho a nadie. Sé que esto es un demonio, una malicia que me tiene atado" (264). No es necesario, nos cuenta Tato-Ángel, que declare su diferencia, ya que todos se han dado cuenta: "... empezaron a aparecer escritos en diferentes partes de mi escuela: Ángel Rosado es Pato. Ángel Pato. Ángel Loca. Ángel Maricón. Ángel Cuá"

(106). Ángel no se resigna a la estigmatización, sobre todo porque se siente acreditado por su fe: "¡Yo no soy Pato! ¡Soy un siervo de Dios!" (285). Así como la prosa de Puig, la escritura de Lozada nos acerca a la experiencia de Tato desde la recreación humorística de su voz atribulada por la confusión que le crea la persecución y violencia homofóbica de la isla. La parodia de los discursos religiosos que copia Ángel para redimirse expone en su sentida confesión las falacias redentoras detrás de ciertas concepciones del pecado y la anormalidad.

Ante los repetidos y cada vez más virulentos ataques de la corrección normalizadora, Toto y Tato buscan maneras de manipular el lenguaje de formas cada vez más sofisticadas. En un pasaje de *La patografía*, Tato, un niño curioso, inquisitivo y perceptivo, se ve rodeado de niños que no hablan español cuando un temporal azota la isla. Con completo desparpajo nos cuenta que se pusieron todos "a jugar en inglés: *Guashi, guashi, uell du vamous para la caza shere guashi guashi. Tishi bashi alli debajou de la meisa estai lei boula tashi coushi*" (31, en el original). El Toto de Puig también es inteligente, aplicado y sabio, sobre todo en anticipar que su buen rendimiento académico lo podrá "salvar" a pesar de su diferencia. Si bien Toto "existe como combinación de los otros: madeja de clichés y adocenamientos" (Borinsky 35), su perspicacia le permite crear y manipular el lenguaje, como cuando la empleada doméstica, Felisa, le pide que le cuente las cintas y él la complace pero inventando las suyas propias: "la Felisa se cree todo y es mentira" (Puig 38). La perspicacia de los protagonistas con su manejo del lenguaje reafirma la actitud humorística de sus autores, actitud que sitúa al lenguaje/escritura otra vez en un espacio de posibilidad, donde lo escrito –como propone Derrida– se vuelva precedente y revierta realidades desde lo "dicho" en la página. Es precisamente en esta sensibilidad hacia lo irrisorio donde el humor impone una "escritura dialógica que coloca en el centro de la literatura toda la trivialidad –y relevancia– de la palabra oral que ha hecho su escuela en la escucha no solo psicoanalítica, sino, al mismo tiempo, en la escucha del diálogo fílmico" (Amícola, "Los manuscritos de Manuel Puig" 21). En esta superficie del humor, donde se busca rechazar lo normativo mediante el disfrute, aparece lo doble, lo nómada, la posibilidad de lo otro (Deleuze 141). Puig y Lozada deciden escribir diciendo para proponer otras subjetividades válidas desde la diferencia y potencia sexual y creativa.

Trayectoria del "alocamiento": de lo cursi pampeano a lo *camp* neobarroco

Camp es libertad en la distancia mientras que Kitsch es viscosidad y falta de distancia.

Silvia Hueso Fibla (2012)

Para trazar una genealogía estilística de esta apuesta humorística por la oralidad cotidiana que propone lo diferente, se ha dicho que es precisamente *La traición* donde se articula el paso de la narrativa del *Boom* a lo que se ha definido desde el punto de vista crítico como el *post-Boom* en cuanto a un abandono de búsquedas transcendentales por un cambio paradigmático por lo irrisorio y marginal: "... texts which attempt to lead somewhere but always

end going nowhere" ("textos que intentan apuntar en alguna dirección pero siempre terminan sin llegar a ningún lado"; Swanson 21). La actitud humorística, que en Puig todavía es cursi y en Lozada es definitivamente *camp*, también se marca como diferencia notoria entre *La traición* y los textos del *Boom* que la precedieron, como explica Swanson: "Even Vargas Llosa, the man who had declared that there was no place for humour in literature, started writing funny, accesible novels in the 1970s, trying his hand at manipulating soap opera à la Puig... The Boom, it seems, had gone 'pop' and, before long, a post-Boom of sorts was in full swing" ("Aún Vargas Llosa, quien había declarado que no había espacio para el humor en la literatura, empezó a escribir novelas graciosas y accesibles en los 70... Parecía que el *Boom* se había vuelto 'pop' y, poco después, cundía una especie de *post-Boom*"; 11). Si bien "el poderío de la inventiva de un discurso (supuestamente) transido de 'oralidad'" aparece en varias obras consideradas del *Boom* –*Pedro Páramo*, *Tres tristes tigres*, *Yo el Supremo* o *La guaracha del Macho Camacho*– (López de Abiada 232); lo que parece marcar la diferencia en las obras de Puig y las que aparecen a partir de los 70 en la literatura latinoamericana es la reivindicación del amor y una mayor accesibilidad (Shaw 1998), así como el imperio del humor (Swanson 1990).

Más allá de caracterizaciones críticas que sitúan a Puig, entonces, o bien como un innovador tardío del *Boom* o como un precursor del *post-Boom*, la trayectoria que interesa aquí delinear es la trazada por críticos de los estudios *queer*¹¹ en la literatura latinoamericana como José Amícola, Carlos Monsiváis, Arnaldo Cruz-Malavé, Rubén Ríos Ávila, José Quiroga, Ben Sifuentes-Jáuregui y Larry La Fountain-Stokes, entre otros. En esta tradición literaria de escritura "alocada" de Puig y Lozada, en la que se sitúan también textos de Severo Sarduy, Carlos Perlongher y Pedro Lemebel, la escritura no solo se caracteriza por la revalorización de lo oral y popular desde una postura de resistencia del humor, sino también y sobre todo, por la recreación afirmativa de la diferencia sexual y textual de sus autores "locas".

La estética que prevalece en varios de estos textos ha sido definida por los críticos como propia de lo cursi o *kitsch* y del *camp*. Ambos términos importados al español señalan una estética popular relegada hacia los márgenes por el "buen gusto". En el caso del *kitsch* persiste en su sentido la connotación negativa de falta de distanciamiento con lo poco original o de baja calidad; mientras que en la definición del *camp* está implícito el uso paródico de formas, estilos y preferencias marginales. Sedgwick identifica a las estéticas del *kitsch* y el *camp* como campos de revalorización de la sentimentalidad –lo estereotípicamente femenino– donde los gay masculinos pueden resguardarse de la amenaza homofóbica externa (*Epistemología del armario* 189). En ambas novelas, es la expresión popular estilizada del sufrimiento en el melodrama (cinematográfico o televisivo) donde los dos protagonistas logran identificarse y escapar –al menos temporariamente– de la opresión normativa que los rodea.

¹¹ En el ámbito teórico occidental se define este campo desde los textos fundacionales respecto de género y sexualidad de Michel Foucault (1986), Eve Sedgwick (1990), y Judith Butler (1990).

...mamá me dijo que pensara en una cinta para que no aburriera a la siesta. "Romeo y Julieta" es de amor, termina mal que se mueren y es triste: una de las cintas que más me gustó. Norma Shearer es una artista que nunca es mala... La tengo seria, que se ríe y de perfil recortada de todas las revistas, en muchas cintas que no vi (Puig 38).

Toto utiliza las cintas para escapar del tedio provinciano y la novela nos muestra que sus identificaciones con los protagonistas de los romances de Hollywood no son las esperadas para un niño. Cuando juega con la Pocha, una amiga más grande, ella quiere jugar a la doncella violada que duerme sin ropa interior. Toto no sabe bien lo que es "coger", con lo que, según Pocha, no puede jugar. Él soluciona este intríngulis rápidamente: "Pocha, entonces podemos jugar a que yo soy la chica y vos sos el muchacho..." (43). Dice Jesús Martín-Barbero: "Hay una convergencia profunda entre cine y melodrama: en el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica (161). Aquí Puig ya presenta en las propuestas de Toto (como en la anécdota citada con Raúl García) un rechazo e inversión –si bien con un aire infantil todavía– de la exigencia moral de identificarse con el arquetipo del héroe masculino.

Monsiváis relaciona al cine y su impacto en la modernidad periférica de la pampa argentina con el *kitsch* de Puig en cuanto el autor argentino utiliza

...el vocabulario, los escenarios y las frases culminantes del *kitsch*, entonces calificado de antiartístico sin el renombre ni el falso y verdadero prestigio de hoy. En *La traición de Rita Hayworth*, Puig describe un fenómeno también popular y masivo: la implantación de la modernidad a través del cine, que entre los años treinta y cuarenta destruye el orden monótono y el cúmulo de las reiteraciones (34).

La inscripción de la novela de Puig en el *kitsch* que hace Monsiváis es compartida por Amícola, quien ve *La traición* como un exponente del "kistch ingenuo" ("Algo más sobre *kitsch*" 103). Amícola sugiere que la primera novela de Puig no es globalmente *camp* porque al lado de la *performance* desaforada Puig añade una postura racional que no concuerda con el *camp*, debido a que este se encuentra "inmerso en el propio éxtasis de un gesto que no conoce el freno de la reflexión racional" (*Camp y posvanguardia* 138-139). Este trabajo concuerda con Amícola y también con Sedgwick en cuanto ella plantea la diferencia entre *kitsch* y *camp* como una cuestión de conciencia de identidad homosexual (*Epistemología* 202). Al final de la novela de Puig, Herminia, la amiga de Toto, nos cuenta:

Pero le pregunto a Toto quién era el muchacho rubio y me contestó que no lo conocía, y se puso colorado como un tomate. Yo mirándolo fijo en los ojos le pregunté por qué se había puesto colorado. Me contestó lo siguiente: "Me daba vergüenza decirte pero resulta que es el más buen mozo del colegio y una chica me dijo que yo me parecía a él, y que al llegar a quinto año voy a ser como él (299).

Si bien Toto ya nos deja escuchar de sus preferencias identitarias no normativas respecto de las heroínas de sus cintas, todavía en la *La traición* no se recrea con desparpajo una posición *camp* de activismo homosexual autoconsciente como en *La patografía* de Lozada.

Tato en *La patografía*, al igual que Toto, se identifica con los personajes femeninos de la pantalla (chica, en este caso): "(yo era la Chilindrina)", "donde yo era Cristina" (21), y sus artistas preferidas son mujeres: "Ángela Meyer (porque siempre actuaba de mala), Angélica María, Jacqueline Andere y la preciosísima y divina Verónica Castro" (22). Cansado del rechazo y la agresión homofóbica que lo sigue a todos lados, Tato-Ángel se convierte finalmente en un pato hecho y derecho y mientras baña sus hermosas plumas en una fuente del pueblo lo matan a golpes, a tiros y lo violan. Las secciones finales de la novela "Arrebato" y "Patocidio" nos regalan imágenes barrocas en su acumulación y multiplicidad, intensificando el efecto del *camp* cuando Ángel es rescatado por su titi Alicia y a pedido de él, con una receta propia, lo cocina y lo ofrece como "manjar mayagüezano" al resto del pueblo. Ángel así se inmola y contamina a los prejuiciosos con ese "plato tan, tan gustoso, un regalo, un derroche al paladar" (319). La imagen de la pluma aparece así en las escenas barrocas del fin de la novela como un poderoso símbolo que se combina con el título de la novela¹² para multiplicar significados en cuanto al poder de la escritura como antídoto a la identidad patologizada por la diferencia.

Ambos autores cuestionan paradigmas opresivos por medio de una "escritura alocada" donde el humor se construye de manera efectista en la reconstrucción minuciosa de eventos cotidianos de oralidad. Acercándonos al "evento puro" (Deleuze 141) Puig y Lozada recrean la superficie, donde el sentido es nómada, activo y por ello más complejo. La novela de Puig rompió moldes de escritura con su estética *kitsch* y comenzó a delinear una trayectoria alternativa de género textual y sexual desde las pampas argentinas. La escritura de Lozada con su herencia neobarroca caribeña de polifonía de intertextualidades y acumulación festiva *camp* se inscribe en la poética que describen Severo Sarduy y más tarde Néstor Perlongher como aquella donde "El lenguaje, podría decirse, abandona o relega su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que 'brilla en sí'" (Perlongher 96). En estas dos novelas la imperiosa lógica de la normalidad se desactiva en su implícita rigidez mustia y, en cambio, los destellos fulgurantes del humor nos acercan la experiencia de los cuerpos y su multiplicidad de sensaciones y experiencias. La empecinada búsqueda narcisista del placer estético de la escritura resiste la vergüenza del estigma y actúa en ambos textos como herramienta irresistible de seducción y subversión literaria.

¹² patografía (De pato- y -grafía). 1. f. Med. Descripción de las enfermedades. Diccionario de la Real Academia Española. <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=patograf%EDA>

Obras citadas

- Amícola, José. "Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética". En *Manuel Puig: Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*. Ed. José Amícola. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. 11-23.
- _____. "Algo más sobre kitsch", en *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 99-106.
- _____. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Bergson, Henri. *La risa*. Trad. María Luisa Pérez Torres. Madrid: Espasa Calpe, 1986.
- Bianchi, Soledad. "La traición de Rita Hayworth, una novela dialógica". *Revista Iberoamericana* 53.141 (1987): 837-859.1973.
- Billig, Michael. *Laughter and ridicule: towards a social critique of humor*. Londres: Sage, 2005.
- Borinsky, Alicia. "Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig". *Revista Iberoamericana* 41.90 (1975): 29-45.
- Bortolotto, Celina. "Conjurios literarios: entrevista con Ángel Lozada". *Revista Iberoamericana* 254 (2016): 231-238.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Connor, Steve. "The Shame of Being a Man". *Textual Practice* 15.2 (2001): 211-30.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Trad. Mark Lester con Charles Stivale. Ed. Constantin V. Boundas. 1969. Nueva York: Columbia UP, 1990.
- Domínguez Caparrós, José. "Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía". En *VVAA, Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor, 1993.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Trad. Robert Hurley. Nueva York: Pantheon Books, 1986.
- Freud, Sigmund. *General psychological theory: papers on metapsychology*. Nueva York: Collier Books, 1963.
- Hueso Fibla, Silvia. *Ya no estás a mi lado corazón: Estética Camp en América Latina*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. Facultad de Filología y Letras, 2012.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Parody*. Nueva York: Routledge, 1985.
- Katz, Jack. *How Emotions Work*. Chicago: U of Chicago P, 1999.
- Kinston, Warren. "The Shame of Narcissim". En *The Many Faces of Shame*. Donald Nathanson, ed. Nueva York: Guilford Press, 1987. 214-245.
- Kulikowski, María Zulma M. "Oralidad en la literatura: ecos de lo cotidiano en Manuel Puig". *Actas del Congreso Brasileiro de Hispanistas*. Vol. 2. 2002.
- Lewis, Helen B., ed. *The Role of Shame in Symptom Formation*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers, 1987.
- Lozada, Ángel. *La patografía*. México: Ed. Planeta, 1998.
- _____. *No quiero quedarme sola y vacía*. San Juan: Isla Negra, 2006.
- _____. Entrevista personal. 2 de mayo de 2015.
- Malavé, Arnaldo Cruz. "Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero". *Revista iberoamericana* 59.162 (1993): 239-263.
- Martin-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Trad. Ramón Palazón. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

- Miller, Susan Beth. *The Shame Experience*. Bergenfield, NJ: Analytic Press, 1985.
- . *Shame in Context*. Hillsdale, NJ: Analytic Press, 1996.
- . Correo electrónico a la autora. Enero de 2008.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Ediciones Era, 1970.
- . *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Morrison, Andrew. *The Culture of Shame*. Nueva York: Ballantine Books, 1996.
- Moure, Clelia. "La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia". Disertación. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014.
- Páez, Rox. "Dactilogramas: La escritura íntima". En *Manuel Puig: Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*. Ed. José Amícola. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. 437-449.
- Palacios, Cristian. "Humor y política. La dimensión ideológica del humor en la obra de Roberto Fontanarrosa". Disertación. Universidad de Buenos Aires, 2014.
- Perlonguer, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. 1968. México: Debolsillo, 2005.
- Retzinger, Suzanne R. "Resentment and Laughter: Video Studies of the Shame-Rage Spiral". En *The Role of Shame in Symptom Formation*. Helen B. Lewis, ed. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers, 1987. 151-182.
- Romero, Julia. "De monólogo al estallido de la voz". En *Manuel Puig: Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*. Ed. José Amícola. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. 437-467.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990.
- . *Epistemología del armario*. Trad. Teresa Bladé Costa. Barcelona: La tempestad, 1998.
- . *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke UP, 2003.
- Shaw, Donald L. *The post-boom in Spanish American fiction*. Nueva York: SUNY Press, 1998.
- Sigal, Nora Lia. "La constitución del yo y la autobiografía". *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2014.
- Swanson, Philip. *The new novel in Latin America: politics and popular culture after the boom*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- . "Introduction: Background to the Boom". En *Landmarks in Modern Latin American Fiction* (1990): 1-26.
- Tomkins, Silvan S. y Bertram P. Karon. *Affect, Imagery, Consciousness Volume IV* (1962-1992). Nueva York: Springer, 1992.