

Objetos, orden, desorden y subversión kitsch en *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig: “Dormitorio de señorita, año 1937”

Objects, order, disorder and kitsch subversion in Manuel Puig's *Heartbreak Tango*: “Dormitorio de señorita, año 1937”

Objetos, ordem, desordem e subversão kitsch em *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig: “Dormitório de moça, ano 1937”

Lionel Fabrice Souquet  
HCTI, Université de Bretagne Occidentale

#### Resumé

Dans *Boquitas pintadas* (*Le plus beau tango du monde*, 1969), derrière les apparences d’un roman feuilleton à l’eau de rose, Manuel Puig nous offre une véritable radiographie socio-culturelle de l’Argentine provinciale des années 1930 et 1940. L’un des morceaux de bravoure du roman est la description de la chambre de Mabel, dont nous proposons ici une analyse détaillée qui tentera de mettre en évidence les choix idéologiques, esthétiques et stylistiques de Puig, à mi chemin entre le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, les problèmes phénoménologiques (interrogés, ici, de façon non conceptuelle) et le Nouveau Roman français des années 1950-1960, entre tradition et postmodernité. Le trait de génie de Puig a peut-être consisté à décrire le kitsch petit-bourgeois –ce qu’il appelait la *cursilería*–, avec un mélange de tendresse et d’ironie subversive, sans tomber lui-même dans le kitsch.

**Mots clés:** Puig; kitsch; description

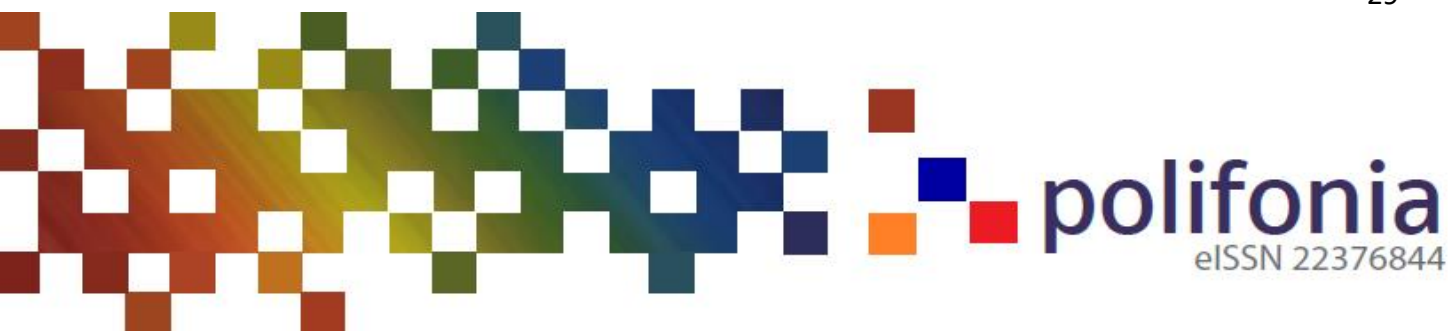
#### Resumen

En *Boquitas pintadas* (1969), tras las apariencias de una novela rosa folletinesca, Manuel Puig nos ofrece una verdadera radiografía sociocultural de la Argentina provinciana de los años 1930 y 1940. Uno de los momentos álgidos de la novela es la descripción del dormitorio de Mabel, de la que proponemos aquí un análisis detallado que tratará de poner de manifiesto las opciones ideológicas, estéticas y estilísticas de Puig, a medio camino entre la novela realista decimonónica, los problemas fenomenológicos (aquí cuestionados de forma no conceptual) y la Nueva Novela francesa de los años 1950 y 1960, entre la tradición y la posmodernidad. Puede que la genialidad de Puig consista en haber conseguido describir el kitsch pequeñoburgués –que él llamaba *cursilería*–, con una mezcla de ternura e ironía subversiva, sin haber caído él mismo en el kitsch.

**Palabras clave:** Puig; kitsch; descripción

#### Resumo

Em *Boquitas pintadas* (1969), por detrás das aparências de um romance rosa folhetinesco, Manuel Puig nos oferece uma verdadeira radiografia sócio-cultural da Argentina provinciana dos anos 1930 e 1940. Um dos momentos culminantes do romance é a descrição do dormitório de Mabel, da qual propomos aqui uma análise

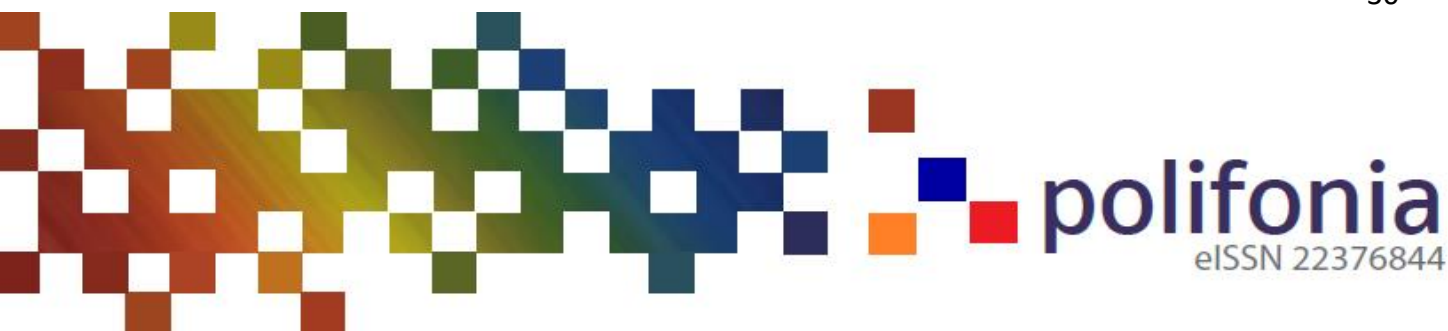


detalhada que tratará de destacar as opções ideológicas, estéticas e estilísticas de Puig, em um caminho intermediário entre o romance realista do século XIX, os problemas fenomenológicos (questionados aqui de forma não conceitual) e o Novo romance francês dos anos 1950 e 1960, entre a tradição e a pós-modernidade. É provável que a genialidade de Puig consista em ter conseguido descrever o kitsch pequeno-burguês – que ele chamava de *cursilería* –, com uma mistura de ternura e ironia subversiva, sem que ele mesmo tenha caído no kitsch.

**Palavras-chave:** Puig; Kitsch; descrição

Descubrí la obra de Manuel Puig en 1986, gracias a un amigo, Jean Manuel de Queiroz, quien me había aconsejado la lectura de *El beso de la mujer araña*. Asocio ese descubrimiento con una anécdota bastante desagradable, pero muy reveladora, que ocurrió poco después: estaba cursando el segundo año de licenciatura en Francia y le enseñé a uno de mis profesores mis últimas lecturas y, cuando vio la novela de Puig, me dijo: “*Puig es maricón PERO es un buen escritor*”. Sin comentario. La lectura de *El beso de la mujer araña* fue una revelación y, en 1989, cuando empecé un Máster 1 (Maîtrise) en Rennes, decidí dedicar la tesina al tema de la traición en la obra de Puig<sup>1</sup>. Tuve la oportunidad de trabajar bajo la dirección de Albert Bensoussan, su traductor francés. Bensoussan me había aconsejado escribir a Puig, pero nunca me animé a hacerlo... Estaba en España, en un colectivo de la ciudad de Burgos, cuando me enteré de la muerte de Manuel, en julio de 1990. Me acuerdo muy precisamente de ese momento: me parecía “increíble” y me dio mucha pena. Hacía un calor agobiante. Lo que también me parece “increíble”, hoy, es que hayan pasado treinta años. En 1992, terminé un Máster 2 (DEA), defendiendo una tesina sobre los objetos en la obra de Puig (fue mi codirectora, Sylvie Koller, quien me sugirió este tema). Tres meses después, bajo la dirección de Bensoussan, empecé una tesis doctoral que pude redactar en las mejores condiciones imaginables, gracias a una beca del Estado francés. El tema que se me impuso lógicamente, después de haber estudiado los objetos, fue el del kitsch. Uno de los primerísimos trabajos científicos que leí en aquella época fue la tesis de Jorgelina Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* y aprovecho esta oportunidad

<sup>1</sup> Unos años más tarde, resumí los resultados de este trabajo de investigación en un artículo titulado “Manuel Puig : de l’écriture de la trahison à la trahison de l’écriture”.

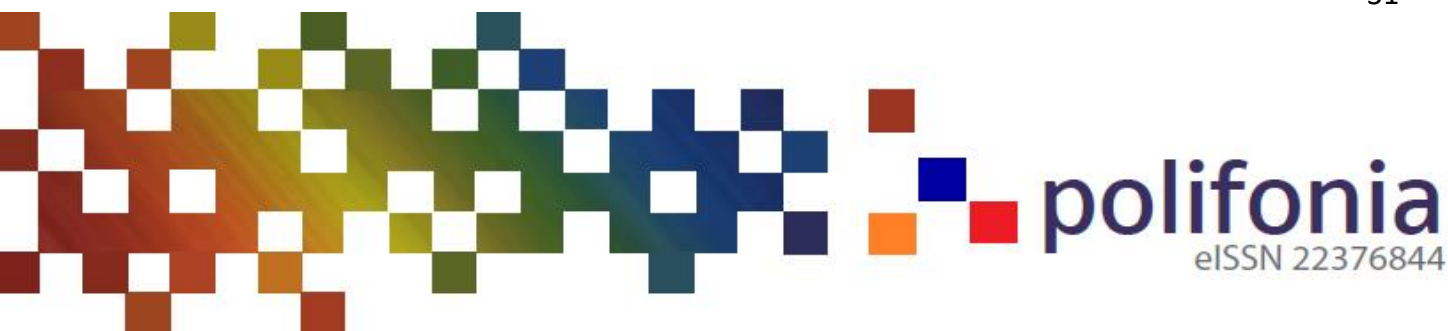


para decirle públicamente cuánto cuán estimulante fue para mí. Terminé mi tesis *Le kitsch de Manuel Puig* en 1996. Uno de los miembros del tribunal era Milagros Ezquerro, otra gran especialista de Puig. En 2000 viajé a La Argentina –mi patria del corazón y, como dijo Borges, “*Nadie es la patria, pero todos lo somos*”<sup>2</sup>– donde presenté los resultados de mi tesis y conocí a otros estudiosos de Puig: José Amícola, Julia Romero y, más tarde, Graciela Goldchluk.

Cuando empecé la tesis doctoral, la temática del kitsch se estaba poniendo de nuevo “de moda”, desde la publicación de la novela de Milan Kundera, *La insostenible levedad del ser*<sup>3</sup>, publicada por primera vez en 1984, en Francia, bajo el título *L’Insoutenable Légèreté de l’être*, y maravillosamente adaptada al cine por Philip Kaufman, en 1988, con Juliette Binoche y Daniel Day-Lewis. Hasta Kundera, todos los especialistas del kitsch y de la subcultura habían sido marxistas –o, por lo menos, anti capitalistas– y consideraban, globalmente, que se trataba de un arte burgués, llamativo y de mal gusto, constituido por una acumulación de desechos sub-culturales de la sociedad de consumo (Broch, Dorfles, Greenberg...) aunque Abraham Moles (1971) lo haya considerado también como un “arte de la felicidad”. La primera fase del kitsch se produjo a mediados del siglo XIX con la industrialización y la urbanización. La palabra “kitsch” alude originalmente a la tarea artesanal de hacer muebles nuevos con muebles viejos. Viene de *verkitschen*, una palabra del dialecto bávaro que significa “dar gato por liebre”, dar algo diferente a lo solicitado. En definitiva, falsificar. José Amícola recuerda, en su ensayo *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (2000), que la popularización del término “kitsch” fue producto de un proceso de mediados del siglo XIX, cuando un período de acumulación económica hizo florecer en Alemania y en el imperio austrohúngaro una nueva clase de poderosos, burgueses sin cultura pero con dinero, que buscaban imitar consumos artísticos de los aristócratas. En Europa y Norteamérica, quienes aprovecharon los puestos que ofrecía la industria formaron una nueva clase media. Estos trabajadores, empleados y comerciantes, antes satisfechos con el arte rural

<sup>2</sup> <https://www.poesi.as/jlb0565.htm>

<sup>3</sup> En checo: *Nesnesitelná lehkost bytí*.



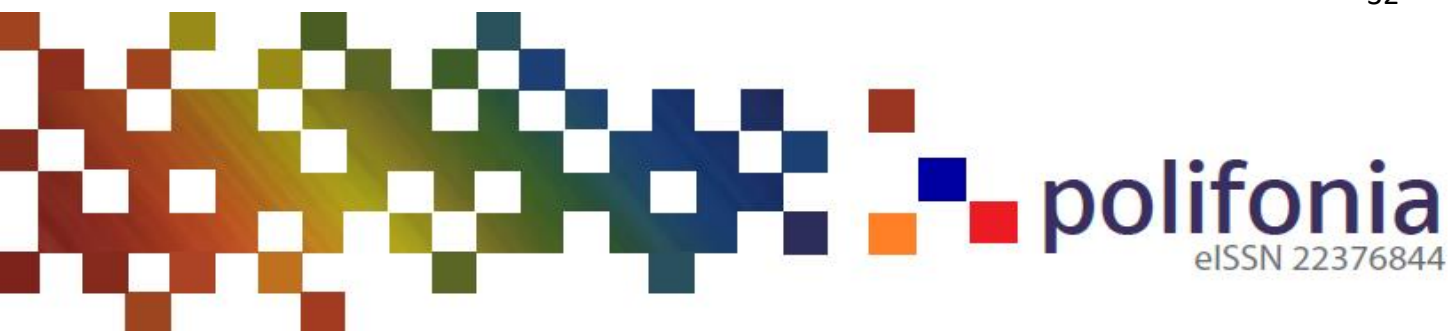
y tradicional, accedían ahora a nuevos productos culturales y buscaron entretenerse de la manera que más les convenía. Por lo tanto, las nuevas clases medias se contentaron con lo que Clement Greenberg (1939) llama un sustituto cultural para una población insensible a los auténticos valores culturales, pero que, sin embargo, está ávida del entretenimiento que sólo la cultura, en una u otra forma, puede proporcionar. Disfrutando de más tiempo libre y de ocio, gozando también de cierto poder adquisitivo, las clases medias desarrollaron el gusto por las imitaciones baratas del gran arte tradicional. Las manufacturas y el comercio minorista les facilitaron la adquisición de productos culturales de amplia difusión<sup>4</sup>. Lo que muestra Puig en sus novelas es que, en Argentina, la fuerte inmigración de finales del siglo XIX y principios del XX acentuó el fenómeno: después de haber dejado sus países de origen y sus raíces culturales, los recién llegados invirtieron en la adquisición de bienes para ostentar su éxito social. En una entrevista con Mario Mactas, en 1969, Puig explica:

Los personajes protagónicos pertenecen a la clase media y de su lenguaje se desprende inevitablemente un torrente de cursilería. Para mí la cursilería es una mala palabra, no una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes solamente porque estoy consciente de eso y lo he asumido... Creo que la cursilería nace de un movimiento anímico legítimo: el deseo de ser mejor. [...] Muchos no tenían otro remedio que remitirse a los modelos que les proporcionaban los héroes del cine, de la crónica deportiva, de la radio, de las revistas femeninas. Esos intentos de imitación dan lugar a piruetas a veces grotescas [...] en vez de elegante se es cursi. (MACTAS, 1969, *apud* GARCÍA RAMOS, 1982, p. 160-161).

La definición dada por Puig recuerda la opinión de Hermann Broch:

El Kitsch no podría surgir ni prosperar si es que no hubiese un Hombre-del-Kitsch [kitschmensch], un amante del kitsch, “el hombre que como productor de arte, produce kitsch, y que como consumidor de arte está dispuesto a adquirirlo” y a pagar un alto precio por él. Hay un hombre dispuesto a ver en el espejo esta imagen trastocada y fragmentaria de él que produce el kitsch. Si el kitsch es considerado una mentira, y el kitsch es un reflejo de su tiempo, entonces significa que hay una

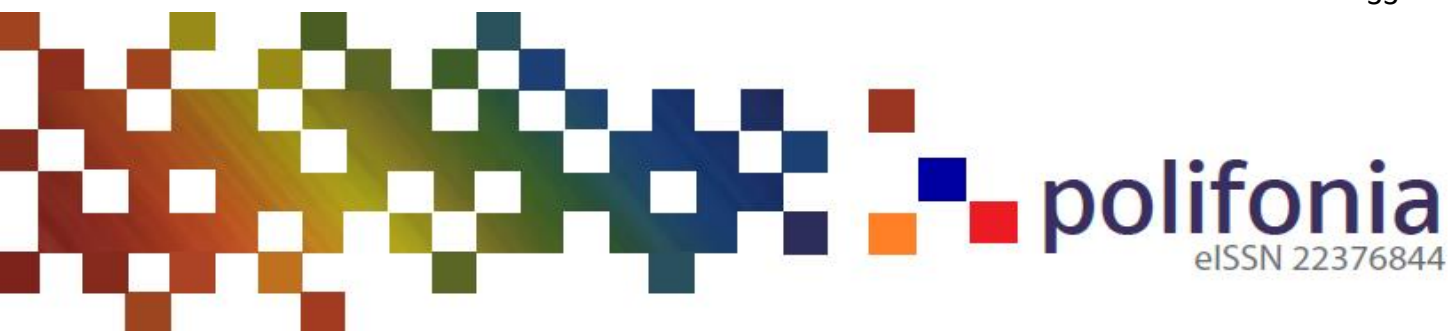
<sup>4</sup> Sin embargo, algunas características del kitsch (como el eclecticismo, el pastiche, la imitación, la acumulación decorativa, etc.) también invaden las clases dominantes, en una versión lujosa. La palabra “kitsch” aparece en Baviera en la época en que el rey Luis II construye sus castillos delirantes, pastiches de varios estilos arquitectónicos y decorativos. Como lo explica el rey, en 1868, en una carta dirigida a Wagner, quería edificar un templo, un refugio sagrado pero confortable para *Tannhäuser* y *Lohengrin*, los héroes míticos de las óperas de Wagner, que les permitiera escapar al mundo prosaico. A pesar de las apariencias, el proyecto de Luis II es anti-burgués.



porción importante del mundo que se conforma con una pseudo imagen de la realidad (BROCH, 1966, p. 310).

Broch afirma que el gusto por lo falso corre pareja con la cobardía ya que el *kitschmensch* (el hombre del kitsch) es un hombre de la evasión, de la finta y del *ersatz*. El trampantojo y lo ostentoso –dice Broch– también engañan los sentimientos. El kitsch, como lo explica Kundera, es una manera de darse buena conciencia, mirándose en el espejo de la mentira embellecedora. El hombre kitsch pasa fácilmente de la buena conciencia a la ausencia de conciencia. Pero como ya lo dijimos, la publicación de *La insoportable levedad del ser* de Kundera permitió un cambio de perspectiva y una renovación del debate, mostrando que el kitsch no era simplemente el gusto de los burgueses adinerados e incultos porque también existía en los países comunistas donde se manifestaba como negación de cualquier forma de sensibilidad. Puig rechaza también las interpretaciones maniqueas del kitsch, demostrando que la cursilería corresponde a un intento de mejorarse. Jorgelina Corbatta considera que el “mito personal” de Puig consiste en reivindicar el universo del cine hollywoodiense contra la violencia de los “mitos colectivos” de la Argentina de su infancia (el machismo, los deportes agresivos, la religión y el peronismo): “Mediante la selección de mitos en los que se alimentan millares de seres anodinos, anónimos, Puig vincula su “mito personal” con los “mitos colectivos” de la cultura de masas del mundo contemporáneo.” (CORBATTA, 1988, p. 17) Corbatta muestra que Puig trabaja como un “bricoleur” (Lévi-Strauss) cuyo “bricolage” se aparenta con el kitsch, el pop, la intertextualidad y la parodia.

La descripción de un interior es, sin duda alguna, uno de los espacios literarios privilegiados para un “delirio” kitsch y el dormitorio imaginado por Puig, en *Boquitas pintadas*, responde a la mayoría de los criterios definidos por Abraham Moles. En su clasificación, Moles identifica cinco criterios fundamentales entre los cuales encontramos la acumulación y la sedimentación, la mediocridad (el kitsch es un arte de masa que se opone a la vanguardia) y la comodidad (el confort burgués). Otros elementos del texto de Puig podrían ilustrar el catálogo establecido por Moles: el gusto por el arte religioso (como el crucifijo, la pila bautismal de nácar y la imagen de Santa Teresa tallada en madera), lo “dulce” o “ñoño”



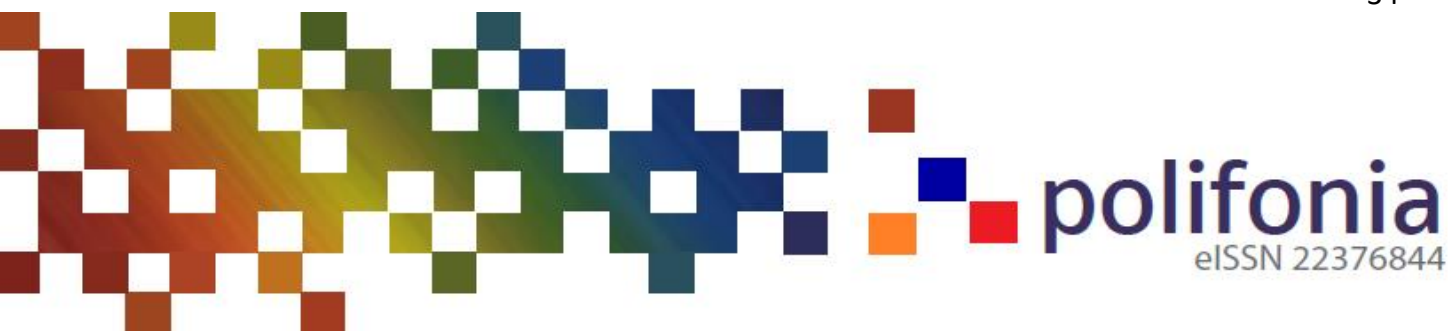
como dice Valentín en *El beso de la mujer araña* (aquí las muñecas o el envoltorio de seda lleno de flores de alhucema), los recuerdos baratos de fabricación industrial (las postales o los banderines estudiantiles) y una ornamentación recargada (la pantalla, las cortinas y el cubrecama de gasa blanca con motas verdes, las sábanas bordadas, el forro de lana floreada y bordes de puntilla). Pero veremos que esta descripción es mucho más que un catálogo o una ilustración de la estética kitsch.

También existen muchos parecidos entre este texto de Puig y el primer capítulo de una novela francesa de 1965, *Les Choses* (*Las cosas*) de Georges Perec:

La mirada, primero, se deslizaría sobre la moqueta gris de un largo corredor, alto y estrecho. Las paredes serían armarios empotrados, de madera clara, cuyos herrajes de cobre brillarían. [...] La primera puerta daría a una alcoba, con el piso cubierto de una moqueta clara. Una gran cama inglesa ocuparía todo el fondo. A la derecha, y a cada lado de la ventana, dos estanterías estrechas y altas contendrían algunos libros de uso habitual, álbums, barajas, tarros, collares, baratijas. A la izquierda, un viejo armario de encina y dos descalzadoras de madera y cobre estarían frente a un silloncito bajo tapizado en seda gris a rayas finas y a un tocador.” (PEREC, 1973, p. 11 y 13).

Como Puig en algunos aspectos, el Perec de *Las cosas* es un “novelista-sociólogo” cuya novela funciona como un verdadero alegato en contra del universo absurdo del *Nouveau Roman*. La descripción de las miserables condiciones de vida de Raba (ver p. 84) y de Pancho (el “*Cabecita negra*” p. 77, cuya madre tiene “[...] *la piel oscura de india, el pelo color tierra, lacio [...]*” (p. 80), y cuya hermana tiene reumatismo) se opone totalmente al dormitorio de Mabel: “*En una cama grande dormían sus dos hermanas, arrinconado en el catre de lona dormía su hermano. La cama de Pancho tenía un elástico a resorte y colchón de estopa. El piso era de tierra, las paredes de adobe, el techo de chapas [...]*” (BP, p. 76-77). Aquí, el tono de Puig recuerda la extraña mezcla de denuncia y de lirismo (un anti-kitsch) de las descripciones de los interiores pobres de Alabama, en 1936, en la obra magistral de James Agee y Walker Evans, *Elogiemos ahora a hombres famosos*<sup>5</sup> (Barcelona, Planeta,

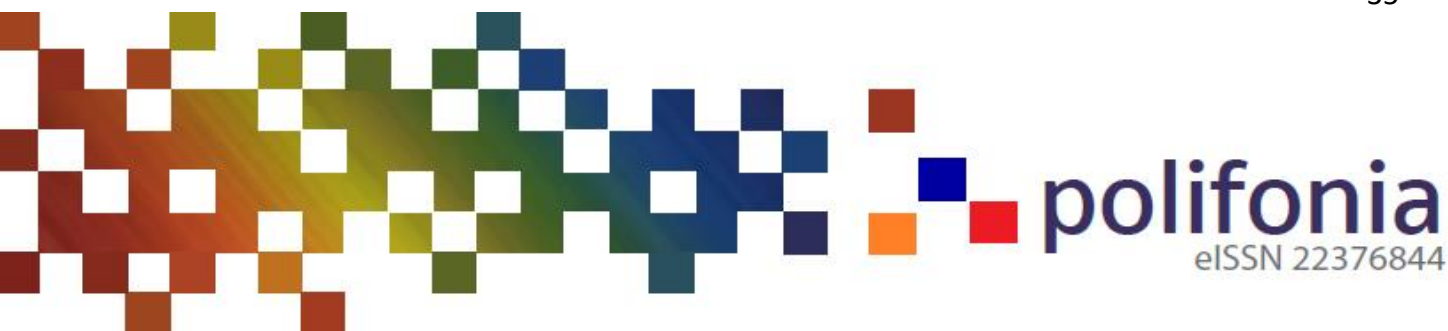
<sup>5</sup> Este título (*Let Us Now Praise Famous Men*) fue sacado del *Antiguo Testamento*. Esta obra de 1941 es contemporánea de *The Grapes of Wrath*, 1939, de Steinbeck.



2008), libro de referencia para muchos intelectuales americanos y europeos y texto fundador de la descripción sociológica.

### **DORMITORIO DE SEÑORITA, AÑO 1937**

Entrando a la derecha una cama de plaza y media, con la cabecera pegada a la pared y encima un crucifijo con la cruz de madera y el Cristo de bronce. A la izquierda de la cama una pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros de texto de la escuela normal y algunas novelas. Los libros de texto forrados con papel marrón y etiquetados, "María Mabel Sáenz - Colegio Nuestra Señora del Pilar - Buenos Aires". A la derecha de la cama la mesa de luz con un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama. Debajo del vidrio de la mesa una foto postal de la rambla La Perla de Mar del Plata, una foto postal de Puente del Inca en Mendoza y la fotografía de un joven grueso con cuidadas ropas de campo, al lado de un caballo y un peón que asegura la cincha. A los pies de la cama una piel de conejo veteada de blanco, negro y marrón. En la pared opuesta a la cama una ventana con, a un lado, una repisa adornada de muñecas, todas de cabello natural y ojos móviles, y al otro lado una cómoda con espejo. Sobre la cómoda un juego de espejo de mano y cepillos con mangos de terciopelo colocados en círculo alrededor de un portarretrato de nonato con la fotografía de una muchacha sentada, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello lacio con raya al medio y rizado permanente en las puntas. Otros adornos de las paredes : una pila bautismal de nácar, un grupo de tres banderines estudiantiles, una imagen de Santa Teresita tallada en madera y un grupo de cuatro fotografías con vidrio y marco tomadas en distintos momentos de un asado campero con la presencia de un joven grueso con cuidadas ropas de campo. En el centro del cielorraso una araña y la pared opuesta a la puerta de acceso enteramente ocupada por un ropero. Cama, mesa de luz, cómoda, espejo, araña y ropero del estilo llamado provenzal o rústico, de madera oscura y herrajes prominentes; la repisa y los estantes para libros en cambio de madera lisa, clara y barnizada. En el ropero hay colgados vestidos, abrigos y dos delantales blancos tableados y almidonados. A la barra de donde cuelgan las perchas hay atado un pequeño envoltorio de seda lleno de fragantes flores secas de alhucema. En el mismo ropero a un lado se alinean cajones cargados de ropa interior, blusas, pañuelos, medias, toallas y sábanas. Escondido entre sábanas de hilo bordadas: un forro para bolsa de agua caliente de lana floreada y bordes de puntilla. Adentro del forro dos libros científicos titulados *Educación para el matrimonio* y *La verdad sobre el amor*. Entre dichos libros una fotografía donde con otros jóvenes se ve una pareja sentada junto a un mantel de picnic, ella con aire ausente y él apuntando a un plato con un tenedor. Detrás de la fotografía se lee el siguiente texto : "Mi



amor : este fue el día más felis de mi vida. ¡Nunca soñé que pudiera hacerte mía! El día de la primavera. Escondé esta foto hasta que se arregle todo. Te escribo estas indiscreciones a propósito así no la podés mostrar a nadie, porque en esa pose parezco un pabote y un poco "alegre". Ya sabés que por ahí me quieren hacer fama de borrachín [...]

Te quiere más y más Juan Carlos, 21 de setiembre de 1935."

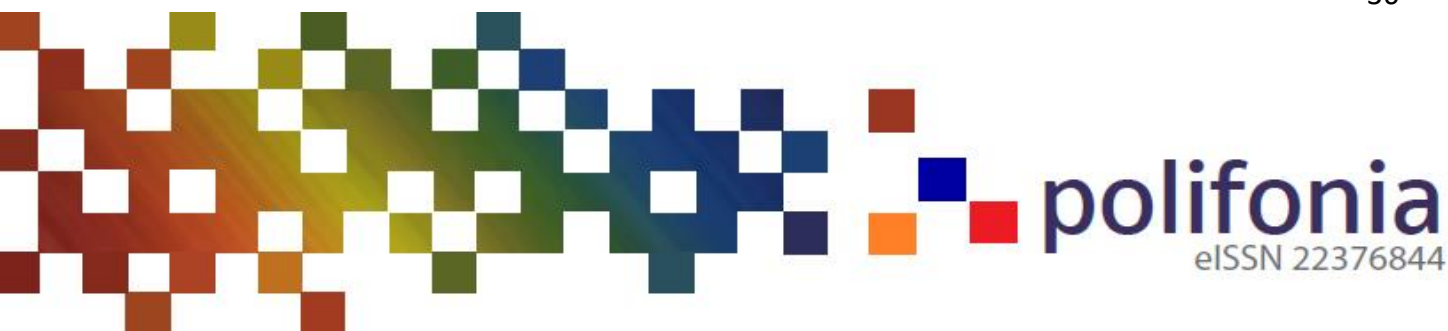
La descripción es un ejercicio literario casi inevitable que obedece implícitamente a los grandes modelos de este género: la novela realista y naturalista del siglo XIX, representada por Flaubert o Stendhal en Francia, Galdós o Clarín en España o Eça de Queiros en Portugal y, en un contexto sociocultural muy distinto y con otros objetivos estéticos, la polémica Nueva Novela francesa (*Nouveau Roman*<sup>6</sup>) que tanta importancia tuvo en el mundo de las letras, entre 1952 y 1973, con autores tan conocidos como Michel Butor, Alain Robbe-Grillet o Nathalie Sarraute.

Con este extracto de *Boquitas pintadas*, su segunda novela, intentaremos ver en qué medida Puig se inspira (o no) de estos modelos prestigiosos. A primera vista, esta descripción muy detallada, minuciosa y fría, exhaustiva y casi científica, hecha por un narrador omnisciente aparentemente neutral, recuerda tanto el estilo documental y la voluntad de objetividad de la novela realista-naturalista como el voyerismo helado de las “interminables” descripciones del *Nouveau Roman*. Pero el movimiento mismo de esta mirada panorámica que nos invita a contemplar una acumulación de objetos recuerda, ante todo, las referencias más típicas de la obra de Puig: el cine, la cultura pop y el kitsch. Esta radiografía, casi sociológica,

---

<sup>6</sup> El movimiento literario del *Nouveau roman* (que significa en francés “nueva novela”) está formado por una serie variable de escritores que publicaron esencialmente entre 1951 y 1973. En cualquier caso, se suele incluir siempre a Alain Robbe-Grillet, a quien se considera fundador y primer teórico del movimiento, como autor del manifiesto *Por una nueva novela (Pour un nouveau roman, 1963)*; Michel Butor, con su más conocida novela, *La modificación (La Modification, 1957)*; Nathalie Sarraute (*Tropismes, 1939/1957*) y el Premio Nobel de Literatura, en 1985, Claude Simon. En otras ocasiones, se incluye también a Marguerite Duras, Claude Ollier, Robert Pinget o Jean Ricardou. Una característica generalizada en estos autores es el cuestionamiento de la novela tradicional decimonónica. En su opinión no tiene ya sentido escribir novelas al modo de Balzac, con unos personajes, una trama, un inicio, un desarrollo y un desenlace. Se sienten, en cambio, más cercanos a la literatura más introspectiva de Stendhal o Flaubert. No se admite la descripción de los personajes, que según ellos está mediatizada por los prejuicios ideológicos, sino la exploración de los flujos de conciencia. En ellos, la influencia de autores como Kafka, Virginia Woolf, Sartre o Camus es obvia.



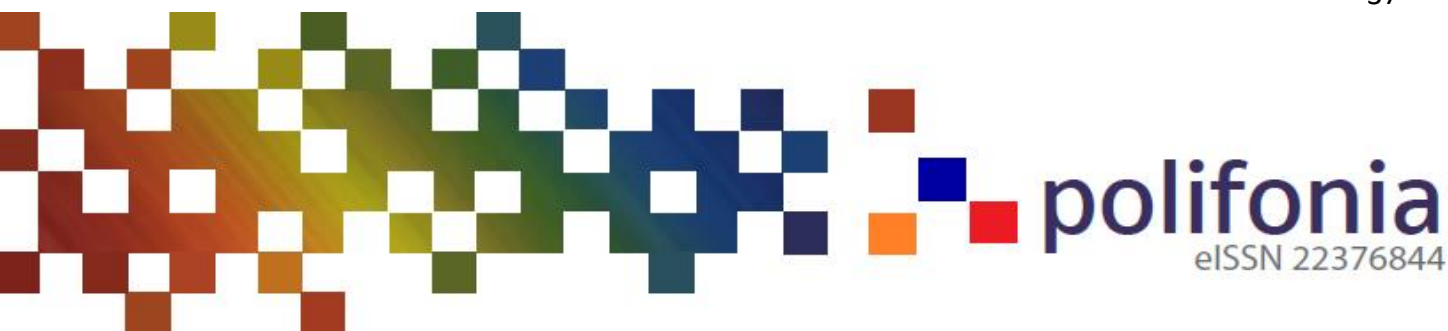


pero sobre todo sentimental y nostálgica de la Argentina de los años 30 y 40 refleja también las preocupaciones ideológicas y estéticas de los años 60: “[...] una radiografía fantasmática, un transparente boceto del esqueleto ideológico de un país, de sus gentes, de sus esquemas mentales y culturales.” (EZQUERRO, 1991, p. 2.)

El subtítulo de este pasaje tiene mucha importancia: sabemos que se va a tratar de la descripción de un cuarto (nos vamos a introducir en la intimidad –material– de un personaje); también nos enteramos de que la acción se sitúa en 1937, es decir al final del gran período de inmigración en Argentina, en una sociedad determinada, pues, por el deseo –casi la necesidad– de ascensión social. La clase media – el “medio pelo”– característica social de la Argentina del siglo XX se desarrolla e impone el modelo burgués como ideal moral y estético<sup>7</sup>. La casi totalidad de la acción de la novela se desarrolla entre 1937 (con una pequeña incursión en 1935) y 1947, es decir en plena “Década Infame” y a principios del peronismo, sin que Puig aluda al contexto político. Suzanne Jill Levine recuerda que Puig empezó a escribir *Boquitas pintadas* a mediados de los sesenta, después de una visita al pueblo de General Villegas tras una ausencia de once años, viviendo en Buenos Aires, y luego de pasar seis años en Europa (Roma, París, Estocolmo y Londres antes de regresar a la Argentina pasando por Nueva York). En Argentina, entre 1966 y 1970, impera la dictadura de Onganía mientras en Francia, en Mayo de 1968, los grupos estudiantiles protestan en contra de la sociedad de consumo, del capitalismo, del imperialismo y del autoritarismo. En estos últimos años del sesenta, en los Estados Unidos también, después del asesinato de Kennedy (1963), se está expandiendo un movimiento contracultural generalizado (impulsado por la oposición a la guerra de Vietnam), el nacionalismo negro, la revolución sexual, una nueva ola de

---

<sup>7</sup> "Incluso puede decirse que la noción de clase media se ha convertido en uno de los mitos conductores y eje ficticio de la sociedad nacional. Los hijos de los inmigrantes y, en general, de las clases trabajadoras urbanas, buscan el ascenso social a través de los títulos académicos y de las profesiones liberales. La masificación de las universidades y la saturación de la sociedad urbana costera con abogados y médicos es una de las manifestaciones de este conformismo ascendente.", Rouquié, 1984, pp. 44-45 (mi traducción). Sobre el mismo tema, véase también el artículo de Míguez, 1999.

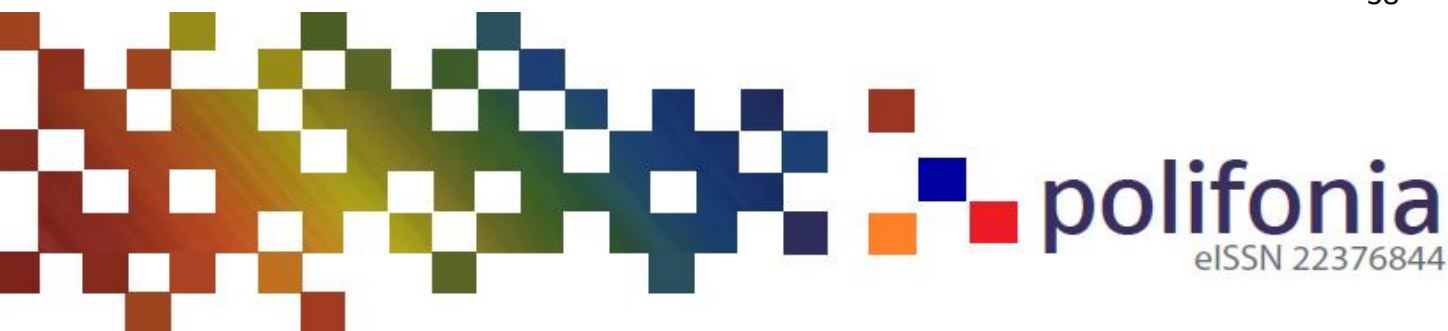


movimientos feministas (Betty Friedan, Gloria Steinem) y la Revuelta de Stonewall<sup>8</sup> (28 de junio de 1969) considerada como el acto inicial del movimiento *gay* que se convertirá, años más tarde, en movimiento *queer* y LGBTQ+. La distancia temporal, espacial y societal entre la acción de *Boquitas pintadas* y el contexto en el cual Puig redacta su novela explica la fuerte distancia irónica y su poder subversivo.

Este inventario exhaustivo, objetivo, frío, documental –típicamente realista– y casi obsesivo también, nos ofrece –o impone– una visión “administrativa” y “jurídica” (no olvidemos que estamos en la casa de un martillero). Todos los objetos aparecen sucesivamente y se pueden clasificar según varias categorías que forman grupos y jalonan, ritman, el texto y nos informan sobre el sexo, la edad, los gustos y el medio social del personaje que ocupa este dormitorio, e incluso, en cierta medida, sobre su personalidad. Así, podemos distinguir: los objetos religiosos, los libros y demás referencias a la educación, los muebles y otros elementos de decoración, las alusiones al mundo de la infancia y de la adolescencia, el universo femenino, la ropa... Pero, en vez de producir un efecto de transparencia y “honradez u honestidad”, esta exposición de la intimidad produce un extraño efecto de perversión exhibicionista y “voyeurista”. Dos famosos ejemplos comparables de voyeurismo son: el Magistral don Fermín de Pas observando, desde la torre de la catedral y con un catalejos, a Ana Ozores en el jardín de su palacio, en la novela realista-naturalista *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas “Clarín”; en el cine (más conocido por Puig) es el ejemplo de *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, Paramount, 1953) de Alfred Hitchcock en la cual el protagonista, aburrido por su situación (está enyesado, sentado en una silla de ruedas, frente a la ventana de su departamento) espía, sin ser visto, por medio de catalejos, a sus vecinos de enfrente, observando por ejemplo a una bella joven bailando sola, a otra mujer recibiendo a sus amantes y otras escenas hasta ser testigo de un asesinato<sup>9</sup>. Poco a poco, el

<sup>8</sup> La Revuelta de Stonewall consistió en una serie de manifestaciones espontáneas y violentas en protesta contra una redada policial que tuvo lugar en la madrugada del 28 de junio de 1969, en el pub conocido como Stonewall Inn, ubicado en el barrio neoyorquino de Greenwich Village.

<sup>9</sup> En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), Pedro Almodóvar hace una alusión casi explícita a esta escena cuando Pepa (Carmen Maura), esperando frente al edificio de su amante, observa varias escenas de la vida privada, a través de las ventanas sin cortinas.

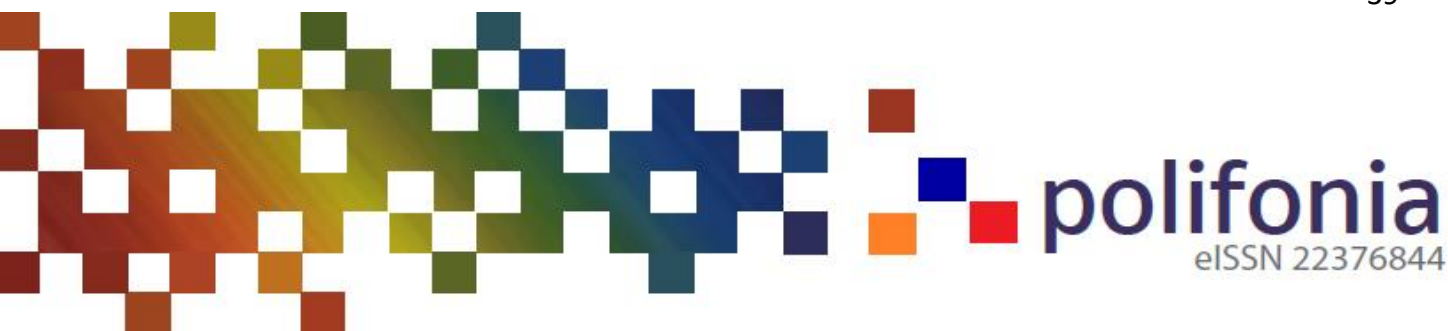


texto de Puig nos lleva –en un movimiento casi cinematográfico– de lo que se muestra a lo que se esconde. El tono aparentemente objetivo y neutro del narrador omnisciente se vuelve cada vez más irónico y subversivo. A partir de las palabras “*En el ropero*” (línea 28), abandonamos el “aparato pequeñoburgués” y la “pompa mediocre” de esta habitación de “*estilo llamado provenzal o rústico, de madera oscura y herrajes prominentes*” y entramos en la “verdadera” intimidad de un mundo “*Escondido*” (línea 32): descubrimos otra realidad que culminará, en la tercera y última parte del texto, con la lectura –reveladora– de la carta.

### La descripción del orden burgués.

La utilización de un subtítulo para presentar la descripción contribuye a codificarla, encerrarla dentro de un marco aparentemente rígido y a predeterminedar la lectura, incitándonos a entrar dentro de un sistema de prejuicios. Las palabras “DORMITORIO DE SEÑORITA, AÑO 1937” implican cierto contexto, cierta organización del espacio relacionada con la noción de orden doméstico como representación del orden moral burgués.

La primera palabra del texto – “*entrando*” – tiene varias implicaciones: es, ante todo, una incitación al voyerismo. El narrador omnisciente nos invita a penetrar en la intimidad de una señorita de los años treinta, en un (supuesto) templo de la virginidad, símbolo por excelencia de la respetabilidad burguesa. Técnicamente, la palabra “*entrando*”, verdadero “estárter” de la descripción, pone de realce su carácter dinámico: todo parece petrificado, momificado en la decencia y el convencionalismo pero – paradójicamente – acompañados, guiados por el narrador, nos desplazamos con toda fluidez en este espacio cerrado y lleno de obstáculos. El movimiento del trávelin visual –que nos recuerda la afición de Puig por el cine– compensa y matiza la inmovilidad de los objetos. A pesar de la tecnicidad de la descripción (Puig establece un sistema de relaciones muy precisas entre todos los objetos, en función de su posición en el espacio, de su función, de las materias, de los colores...), se desprende del conjunto un ambiente dulzón y nostálgico y una impresión de tranquilidad y



serenidad que recuerda el suntuoso poema de Baudelaire (1996, 88-90), *La invitación al viaje* (*Invitation au voyage*, 1857):

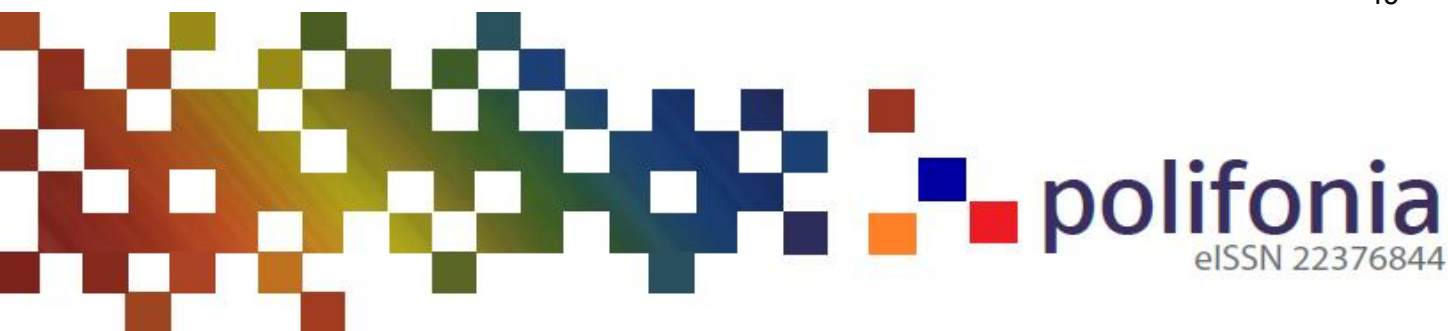
*Muebles relucientes,  
Pulidos por los años,  
Decorarían nuestra alcoba;  
Las más raras flores  
Mezclando sus olores  
Al vago aroma del ámbar  
Los ricos artesonados,  
Los espejos profundos,  
El esplendor oriental,  
Todo allí hablaría  
Al alma en secreto  
Su dulce lengua natal.*

*Allá, todo es orden y belleza,  
Lujo, calma y voluptuosidad.<sup>10</sup>*

“Una habitación es una pieza en la que hay una cama”, escribe Georges Perec en *Especies de espacios* (PEREC, 2001, p. 53). En el texto de Puig, la descripción está organizada en torno a un objeto simbólico: la cama, mueble mínimo e indispensable a la constitución de un dormitorio. Esta cama “*de plaza y media*” es la que corresponde a una señorita de familia acomodada: no es “matrimonial” pero es suficientemente ancha y cómoda. Además, parece “santificada” por la presencia del “*crucifijo*” que garantiza –teóricamente– la moral religiosa y la pureza intachable de la muchacha que ahí duerme. Pero, según Perec, la cama es mucho más: “*La cama: lugar de la amenaza informada, lugar de los contrarios, espacio del cuerpo solitario atestado de sus serrallos efímeros, espacio prescrito del deseo, lugar improbable del arraigo, espacio del sueño y de la nostalgia edípica [...]*” (PEREC, 2001, pp. 38-39).

---

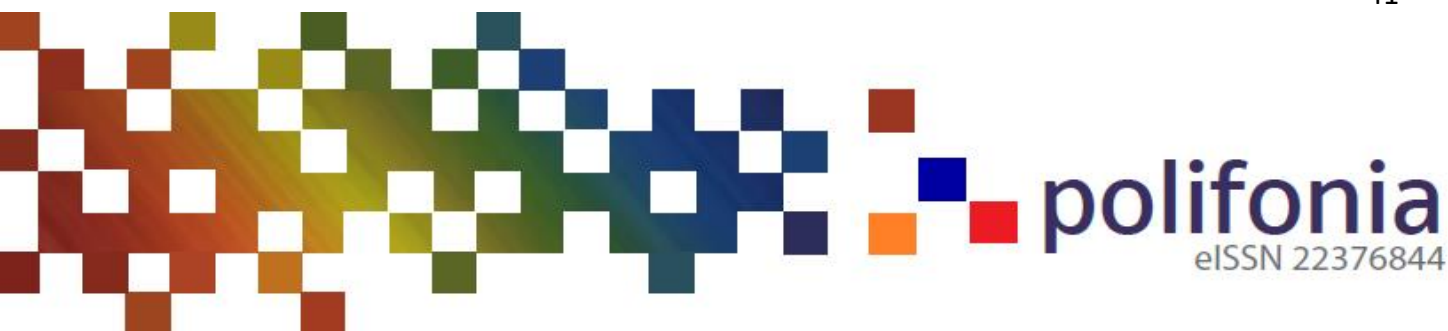
<sup>10</sup> “Des meubles luisants, / Polis par les ans, / Décoreraient notre chambre ; / Les plus rares fleurs / Mêlant leurs odeurs / Aux vagues senteurs de l’ambre, / Les riches plafonds, / Les miroirs profonds, / La splendeur orientale, / Tout y parlerait / A l’âme en secret / Sa douce langue natale. // Là tout n’est qu’ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté. [...]”



El elemento más notable es la estricta y rigurosa organización de esta descripción: todos los muebles y objetos se relacionan estrechamente entre sí, gracias a una colocación precisa en el espacio: *“Entrando a la derecha [...] encima [...] A la izquierda de la cama [...] A la derecha de la cama [...] Debajo del vidrio [...] A los pies de la cama [...] En la pared opuesta a la cama [...] a un lado [...] y al otro lado [...] Sobre la cómoda [...]”*. La cama parece controlar, regir, este espacio organizado de manera tradicional. En opinión del sociólogo francés Jean Baudrillard (1969, p. 23): *“[...] el orden del comedor y del dormitorio –esta estructura móvil ligada a la estructura inmobiliaria de la casa– lleva consigo la certeza oficial del grupo y la sanción burguesa [...] estos muebles monumentales (aparador, cama, armario) y su disposición recíproca responden a una persistencia de las estructuras familiares tradicionales en estratos muy amplios de la sociedad moderna<sup>11</sup>.”* “DORMITORIO DE SEÑORITA, AÑO 1937” describe, con una precisión sociológica, el orden burgués con su división de la vivienda, una función única y exclusiva de cada habitación. El dormitorio, organizado alrededor de la cama, es un dormitorio y nada más que un dormitorio: *“La configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor–dormitorio. Los muebles, diversos en cuanto a su función, pero ampliamente integrados, gravitan en torno al aparador del comedor o la cama colocada en el medio. Hay tendencia a la acumulación y a la ocupación del espacio, a su cierre. Infuncionalidad, inamovilidad, presencia imponente y etiqueta jerárquica. Cada habitación tiene un destino estricto, que corresponde a las diversas funciones de la célula familiar, y nos remite, más allá, a una concepción de la persona en la que se la ve como un conjunto equilibrado de distintas facultades. Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial como de orden moral. Se ordenan alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas: la presencia perpetuamente simbolizada de*

---

<sup>11</sup> *“l'ordre de la salle à manger et de la chambre à coucher – cette structure mobilière liée à la structure immobilière de la maison – porte en lui la certitude officielle du groupe et la sanction bourgeoise [...] ces meubles-monuments (buffet, lit, armoire) et leur agencement réciproque répondent à une persistance des structures familiales traditionnelles dans de très larges couches de la société moderne.”* (Mi traducción).



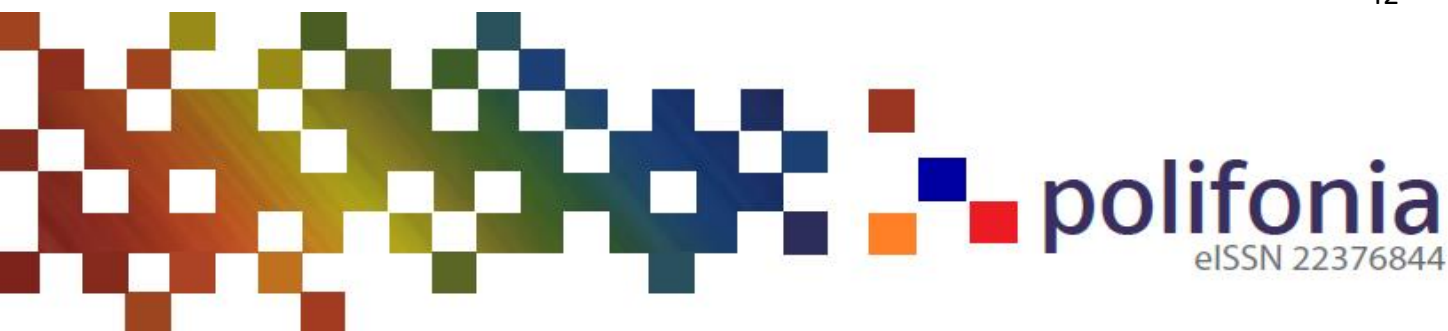
*la familia ante sí misma.*” (BAUDRILLARD, 1969, p. 13.) A este espacio muy organizado responde una descripción rigurosamente estructurada: la estructura del texto funciona como un reflejo de la noción de orden expresada por este interior típicamente pequeño-burgués. Toda la primera parte de esta descripción contribuye, pues, a la edificación de una imagen convencional y estereotipada.

La “[...] *pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros de texto de la escuela normal y algunas novelas*” significa el nivel de instrucción de la muchacha y deja suponer que es maestra... pero la restricción “*algunas novelas*” sugiere que tampoco se trata de una persona muy culta. La precisión –“*Los libros de texto forrados con papel marrón y etiquetados [...]*”– muestra que se trata de una persona cuidadosa y minuciosa.

También nos llama la atención una fuerte preocupación por una voluntad de armonía – o de uniformización– casi obsesiva: “[...] *un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama.*”

“*Debajo del vidrio de la mesa [...]*”, aparecen dos postales que funcionan como dos ventanas abiertas sobre el mundo exterior pero que, paradójicamente, nos encierran dentro de las prácticas (sub)culturales estereotipadas del llamado “medio pelo”, es decir la pequeña burguesía argentina. En los años treinta –y todavía hoy– Mar del Plata y Mendoza eran los destinos típicos –casi obligatorios– de una clase media argentina naciente que descubría un turismo de proximidad e intentaba imitar el “*american way of life*” estadounidense. Estas postales (símbolo por excelencia de la industria turística) son los clichés (fotográficos) de unos viajeros que buscan lo pintoresco y los clichés (los tópicos) de la cultura argentina y recuerdan lo que escribe Roland Barthes, en sus *Mitologías* (1957), a propósito de la famosa guía francesa de turismo cultural *Guide Bleu*, creada en 1916 y muy difundida hasta los años 1960 entre la burguesía:

La Guía Azul sólo conoce el paisaje bajo la forma de lo pintoresco. Es pintoresco todo lo que es accidentado. En la Guía Azul se reencuentra la promoción burguesa de la montaña, el viejo mito alpino (viene del siglo XIX) que Gide asociaba con toda justicia a la moral helvético-protestante y que siempre funcionó como una mezcla bastarda de naturalismo y puritanismo (regeneración por el aire puro, ideas morales ante las cumbres, el ascenso como civismo, etc.). [...] el espectáculo está



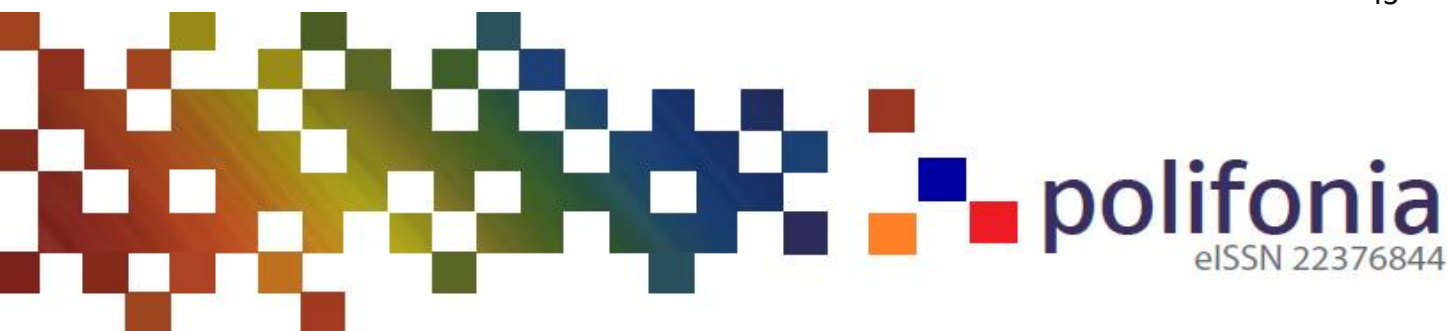
permanentemente en vías de aniquilación y la Guía se convierte, por una operación común a toda mistificación, en lo contrario de lo que pretende, en un instrumento de ocultamiento<sup>12</sup> (BARTHES, 1999, pp. 68-69).

La “*fotografía de un joven...*” produce un efecto un poco más raro en la medida en que introduce, dentro de la lista de los objetos convencionales que pueblan este “DORMITORIO DE SEÑORITA”, la imagen de un muchacho: quizás un hermano o el novio de dicha señorita... Varios elementos, como el atuendo, marcan la ruralidad del personaje, pero la precisión “*cuidadas ropas*” provoca un contraste que, asociado al caballo y, sobre todo, a la presencia del “*peón que asegura la cincha*”, dejan pensar que no se trata de un simple campesino sino de un terrateniente, probablemente rico o, por lo menos, acomodado. El detalle físico (“*un joven grueso*”), de connotación más bien peyorativa dentro de los cánones de la belleza contemporánea (Laneyrie-Dagen, 2006) dictados por Hollywood (en los años 30 y 40, todas las estrellas masculinas y femeninas asociadas a la idea de seducción son delgadas), parece confirmar una impresión vaga, pero negativa, de muchacho poco enérgico y no muy atractivo.

Después de este paréntesis, la descripción sigue su camino, pasando por “*una piel de conejo*”, “*a los pies de la cama*”. Esta “*piel*” tiene una doble connotación, de sensualidad (tacto, suavidad... que puede ir hasta la alusión escabrosa al pubis femenino<sup>13</sup>) y de lujo, pero aquí se trata de un lujo muy relativo, un “lujo pobre”, mediocre, típico del “medio pelo” y muy alejado, por ejemplo, de la auténtica piel de tigre, símbolo de la belleza, sensualidad, nobleza y riqueza de Ana, en *La Regenta*, la gran novela realista de Clarín: “*La Regenta*

<sup>12</sup> Sin embargo, la severidad de Barthes parece excesiva y, a veces, casi caricaturesca ya que muchos escritores, viajeros y geógrafos reconocidos contribuyeron a las *Guías Azules*. Entre ellos figuran los artículos académicos de Théodore Monod y Pierre Grimal, o los prólogos de J. M. G. Le Clézio (México), Bernard Clavel (Canadá) y Jacqueline de Romilly (Grecia). En todos sus prefacios (historia, arte, economía), la *Guía Azul* se basa en referencias académicas.

<sup>13</sup> En su *Diccionario de Argot español* (1987, p. 55), Víctor León señala que el sentido argótico de “*conejo*” es “*coño*”. En el argot francés, “*chatte*” (“*gata*”) tiene el mismo significado. El especialista del realismo, Philippe Dufour, afirma que en el cuadro de Manet, *Olympia* (1863), el pequeño gato negro (¡la gata negra!) representado a los pies de la mujer desnuda es una clara alusión a su pubis: “La gata es lo reprimido, detallado, magnificado. Más visible que si se representara directamente. Metonimia del sexo, el gato es también la hipérbole, sobredimensionada, desproporcionada dentro del cuadro. El espectador se ve obligado a reconocer la imagen, identificar el deseo, formularlo”. (DUFOUR, 1998, p. 101). En el texto de Puig, la piel de conejo es una metonimia equivalente. La piel de conejo pertenece al cuerpo de Mabel como el gato pertenece al cuerpo de Olympia.



*dormía en una vulgarísima cama de matrimonio dorada, con pabellón blanco. Sobre la alfombra, a los pies del lecho, había una piel de tigre, auténtica. No había más imágenes santas que un crucifijo de marfil colgado sobre la cabecera; inclinándose hacia el lecho parecía mirar a través del tul del pabellón blanco [...] Obdulia admiraba sinceramente las formas y el cutis de Ana, y allá en el fondo del corazón, le envidiaba la piel de tigre [...] Ella tenía a los pies de la cama la caza del león, ¡pero estampada en tapiz miserable!*” (Alas «Clarín», 1987, pp. 214-216.) También llaman la atención la presencia del crucifijo, la importancia del qué dirán y la envidia de los demás, actitudes reveladoras del conformismo y de la mediocridad de la sociedad.

En la frase siguiente, la evocación de la ventana produce un efecto paradójico: el narrador no describe ningún paisaje y, en vez de abrir sobre el exterior, esta ventana parece encerrarnos, más todavía, en este “paisaje interior”. Esta ventana sólo sirve para situarnos con más precisión dentro de la habitación: “*En la pared opuesta a la cama una ventana con, a un lado, una repisa [...], y al otro lado una cómoda [...]*”

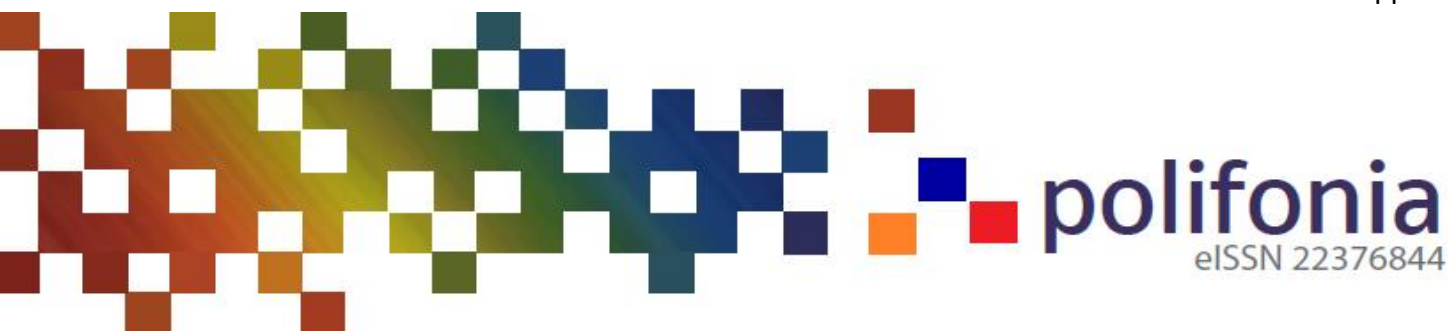
Las “*muñecas, todas de cabello natural y ojos movibles*” tienen varios significados concretos y simbólicos: estos juguetes costosos son –en aquella época– el indicio de un nivel de vida bastante desahogado, pero revelan también la proximidad del universo infantil y pueden funcionar como una metáfora de la “mujer niña” o “mujer objeto”, pasiva y sometida a las convenciones de un medio conservador y machista<sup>14</sup>.

La presencia de un espejo –símbolo, por excelencia, de la auto-contemplación y del narcisismo– y de toda una serie de objetos perteneciendo al aseo (“*Sobre la cómoda un juego de espejo de mano y cepillos con mangos de terciopelo colocados en círculo*”), evidencian la coquetería femenil de Mabel: el “*espejo de mano*”, doble del primer “*espejo*”, pone en escena

---

<sup>14</sup> La imagen de la “muñeca” aparece repetidas veces en la obra de Puig como símbolo convencional de la mujer sometida. He aquí dos ejemplos: *El beso de la mujer araña*, pp. 88, 89, 90: “A Leni se la había identificado con los frívolos gritos lanzados por la moda parisense [...] Todos esperaban por lo tanto una muñeca rematada por diminutos rulos permanentes en forma de caracolillos, dos pómulos enrojecidos de cosmético aplicado sobre el rostro previamente lacado en blanco [...]”. *Pubis angelical*, p. 239: “Me das pena... mi pobre hembrita... me recuerdas esa pobre muñeca que mis hijas arrojan constantemente al suelo, la muñeca de trapo, la más sucia, la que nunca se rompe y por eso maltratan [...]”



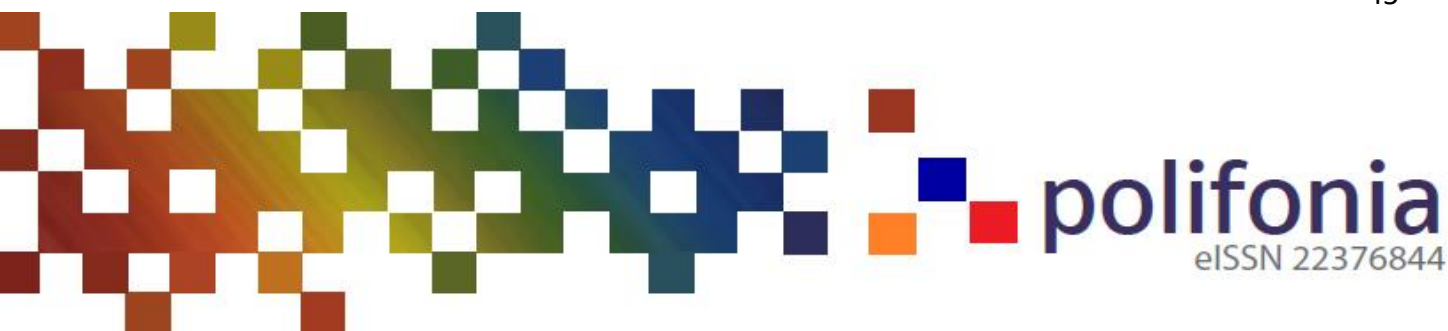


una construcción en abismo, como una voluntad de repetir de manera infinita su propia imagen. Entre varios ejemplos cinematográficos, podemos señalar la omnipresencia de los espejos en el dormitorio de Louise (Danielle Darrieux, uno de los “*monstres sacrés*” admirados por Puig, como lo recuerda Levine, 2001, p. 352), en la película *Madame de* (1953) de Max Ophüls. Durante el rodaje, este último le había dado esta consigna a la actriz francesa: “*Su tarea será dura. Armada con su belleza, su encanto y su elegancia, usted tendrá que encarnar el vacío absoluto, la inexistencia. Se convertirá en la pantalla en el símbolo mismo de la futilidad pasajera carente de interés. Y los espectadores tendrán que dejarse enamorar, seducir y conmover profundamente por esta imagen*<sup>15</sup>.” Siguiendo la misma lógica, “*los cepillos... colocados en círculo*” invitan a soñar con una opulenta cabellera, sinónima de belleza y feminidad, mientras que los “*mangos de terciopelo*” recuerdan la suavidad sensual de la piel de conejo. En su ensayo *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1984), el antropólogo, mitólogo, iconólogo y crítico de arte francés Gilbert Durand, creador de la mitocrítica, evidencia las relaciones íntimas entre agua, cabellera, espejo y feminidad:

Otra imagen frecuente, y mucho más importante en la constelación del agua negra, es la cabellera. Esta última va a inclinar insensiblemente los símbolos negativos que estudiamos hacia una feminización larvada, feminización que se verá reforzada definitivamente por ese agua femenina y nefasta por excelencia: la sangre menstrual. A propósito del “*complejo de Ofelia*”, Bachelard (1942, 124-125, 1994) insiste en la cabellera flotante que poco a poco contamina la imagen del agua [...] el agua es la animación íntima del agua [...] el espejo no sólo es procedimiento de redoblamiento de las imágenes del yo, y por tanto símbolo del doblete tenebroso de la conciencia, sino que también está vinculado a la coquetería. Al parecer, el agua constituye el espejo originario (DURAND, 2006, p. 92-93).

Después de las dos postales y de la foto del joven, aparece otra foto: “[...] *un portarretrato de nonato con la fotografía de una muchacha sentada, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello lacio con raya al medio y rizado permanente en las puntas.*” Esta foto casi “oficial” es una versión moderna y más asequible

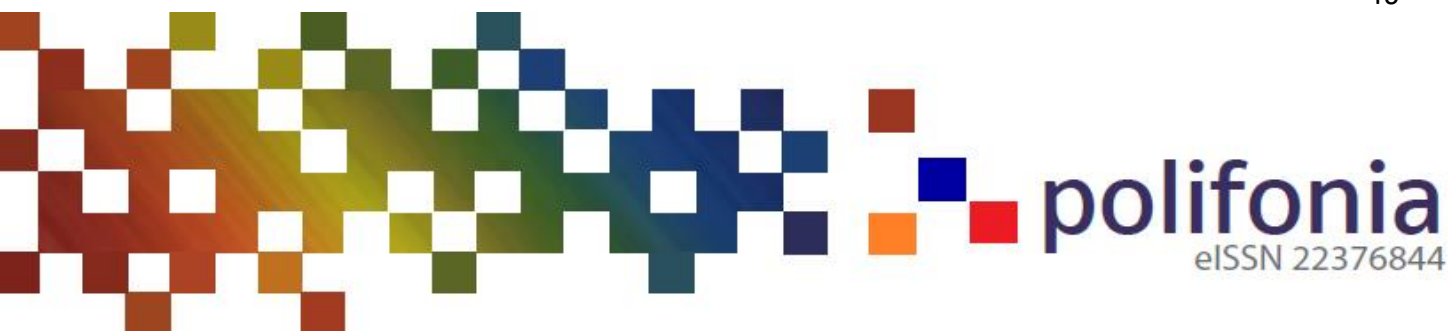
<sup>15</sup> «Votre tâche sera dure. Vous devrez, armée de votre beauté, votre charme et votre élégance, incarner le vide absolu, l’inexistence. Vous deviendrez sur l’écran le symbole même de la futilité passagère dénuée d’intérêt. Et il faudra que les spectateurs soient épris, séduits et profondément émus par cette image.» Declaración de Ophüls a Darrieux, citada en varios artículos como el de Nicolas Jouenne, 2009.



de los retratos que los reyes, nobles y eclesiásticos, mandaban pintar para servir su prestigio, hasta la invención de la foto, que coincide con el apogeo de la civilización burguesa, en el siglo XIX. Todo contribuye a una representación ventajosa de la muchacha, a su “glorificación”: el precioso “*portarretrato de nonato*” que protege y realza, la pausa estática del “modelo”, un plano probablemente medio corto (el personaje está cortado a nivel de busto) con encuadre frontal, un vestido que evoca la elegancia clásica de los “*drapeados*” de las estatuas de la antigüedad, el “*collar de perlas*”, regalo tradicional para celebrar la entrada de las señoritas de la burguesía en la adultez y el peinado sobrio pero sofisticado a la vez (el “*rizado permanente*” era un lujo en los años treinta). Mabel está presente, pues, en medio de su habitación (y en medio de la primera parte de la descripción), pero queda físicamente ausente. Sólo aparece a través de una imagen muy estilizada, fijada, petrificada en la eternidad de un tiempo que parece suspendido, congelado, como un icono en su santuario (una imagen “*aurática*”, en términos de Walter Benjamin), imponiéndole a la habitación un tono solemne y una imagen de respetabilidad.

A partir de la frase siguiente, introducida por la expresión: “*Otros adornos de las paredes: [...]*”, la descripción parece acelerarse e inscribirse, a la vez, en una especie de circularidad temática y estructural. Los mismos “*racimos*” de objetos se repiten dentro de un sistema cerrado: la “*pila bautismal*” y la “*imagen de Santa Teresita*” reiteran el símbolo religioso del “*crucifijo con la cruz*”, el “*grupo de tres banderines estudiantiles*” es una alusión más a la adolescencia y al mundo de la educación, el “*grupo de cuatro fotografías con vidrio y marco*” recuerda claramente la foto de Mabel en su marco, y el “*joven grueso con cuidadas ropas de campo*” reaparece descrito con las mismas palabras.

La primera parte del texto acaba por la recapitulación de los principales elementos y su clasificación en dos categorías: “*Cama, mesa de luz, cómoda, espejo, araña y ropero del estilo llamado provenzal o rústico, de madera oscura y herrajes prominentes; la repisa y los estantes para libros en cambio de madera lisa, clara y barnizada.*” La evocación del “*estilo llamado provenzal*” confirma la impresión general de ornamentos y “*herrajes prominentes*” que disimulan difícilmente el carácter todavía “*rural*” de una pequeña burguesía pampeana. El

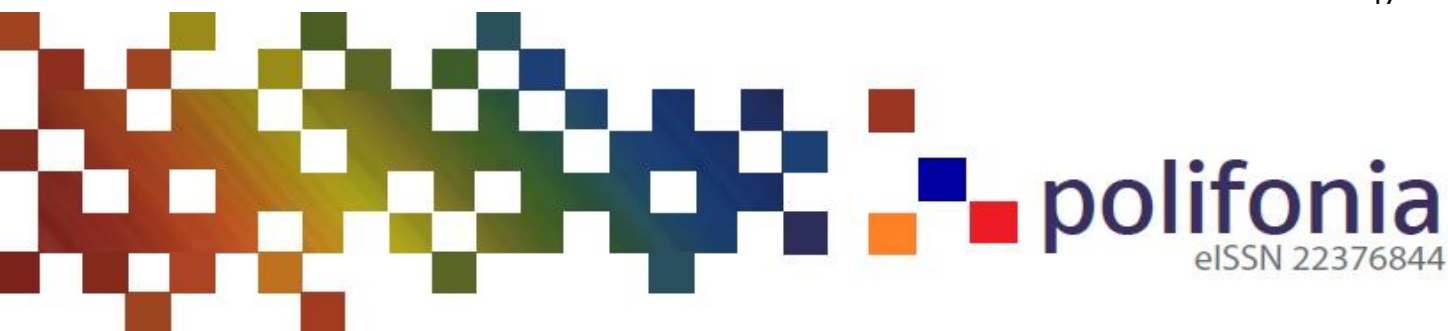


confort del dormitorio de Mabel dista mucho de su ideal de glamoroso lujo art déco difundido –todavía en blanco y negro– por las películas de Hollywood: “*Se trataba de una comedia lujosa, ambientada en escenarios que le encantaron: amplios salones con escalinatas de mármol negro y barrotes cromados, sillones de raso blanco, cortinados blancos de satén, alfombras de largo pelaje blanco, mesas y sillas con patas cromadas [...]*” (Puig, *Boquitas pintadas*, 33)

### Escondida entre las sábanas... la verdad sobre el amor.

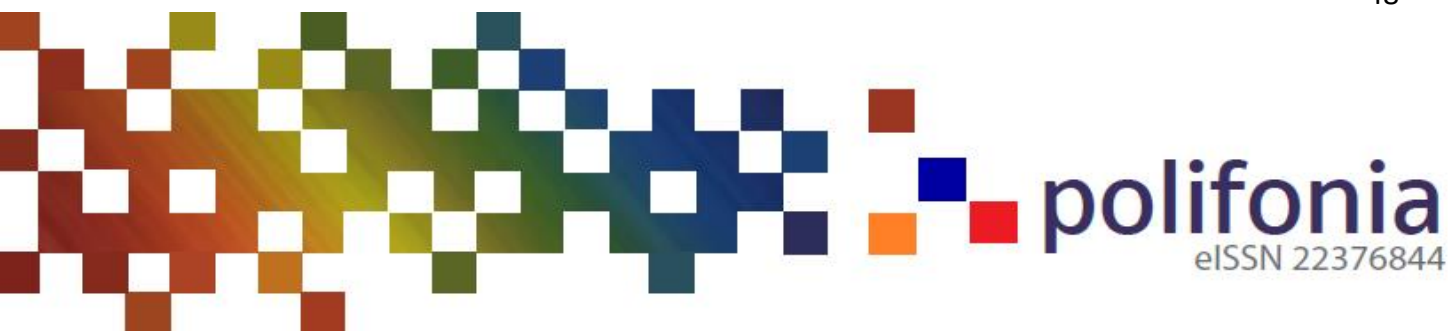
Después de esta exposición ostentosa del orden (moral) burgués, el narrador omnisciente nos invita a penetrar en las capas más profundas y secretas de la intimidad material y existencial del personaje. Poco a poco, la edificación inicial de un “decorado” enteramente pensado para significar e imponer la noción de respetabilidad y preservar las apariencias se derrumba bajo las fuerzas de una dinámica subyacente e insidiosa que impone la visión de otra realidad. Esta destrucción de las apariencias se hace progresivamente por la aparición intermitente, pero cada vez más frecuente y extendida, de varias imágenes e informaciones reveladoras. Postales y fotos nos proporcionan unos indicios casi imperceptibles pero que se encadenan en una dinámica subversiva. Dos movimientos contrarios se asocian: el movimiento ascensional de las imágenes reveladoras que surgen en el texto y, paralelamente, una bajada hacia “el secreto” y la revelación de “la verdad”...

Así, a partir de la duodécima frase, todos los nuevos objetos que aparecen en la enumeración están incluidos “*En el ropero [...]*” y, por lo tanto, disimulados a la vista de los visitantes. Como todos los muebles y objetos del dormitorio, la calidad, la pulcritud y el refinamiento sencillo de la ropa reflejan la feminidad y el esmero de su “propietaria”: “[...] *hay colgados vestidos, abrigos y dos delantales blancos tableados y almidonados. A la barra de donde cuelgan las perchas hay atado un pequeño envoltorio de seda lleno de fragantes flores secas de alhucema. En el mismo ropero a un lado se alinean cajones cargados de ropa interior, blusas, pañuelos, medias, toallas y sábanas.*” Pero, a pesar de una aparente



normalidad y de un ambiente pulcro y sereno, casi virginal aunque sensual, el lector entiende que este dormitorio disimula algún secreto. A partir de las palabras “*Escondido entre sábanas de hilo bordadas [...]*”, accedemos a la verdad, a través del campo semántico de la disimulación: “*escondido... adentro de... entre... detrás de... en... debajo de... cubre... escondidos...*” y de una acumulación de objetos “envolventes”, susceptibles de contener y esconder algo: el ropero, claro, pero también un envoltorio, unos cajones, un forro: “*Adentro del forro dos libros científicos titulados Educación para el matrimonio y La verdad sobre el amor.*”

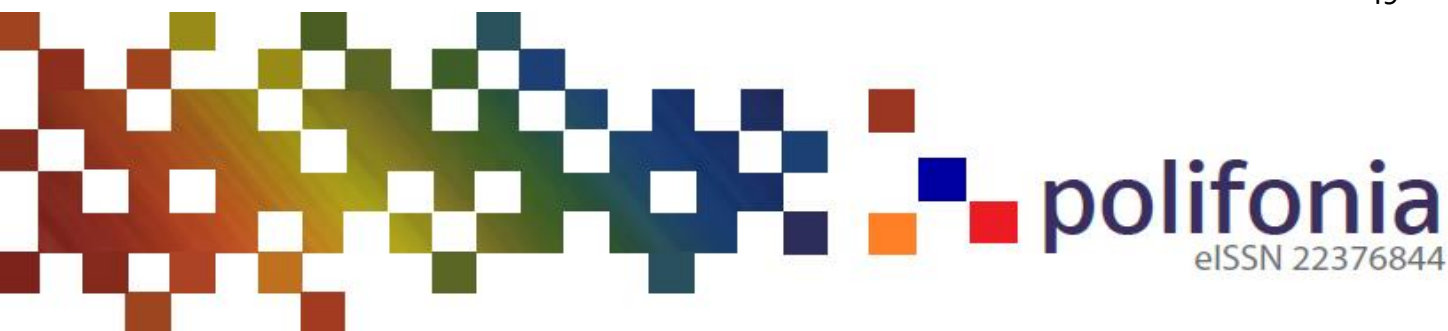
El descubrimiento de estos libros “inocentes”, escondidos como si se tratara de algo vergonzoso, produce, más que una sorpresa, un efecto (casi) cómico. Los títulos, típicos de los manuales de educación sexual que usaban los novios de clase media y alta, en la primera mitad del siglo XX, revelan cierta inocencia e ingenuidad frente a la sexualidad. El efecto cómico nace, esencialmente, del desfase entre la moral puritana de estos personajes que viven en 1937 –en plena “Década Infame”– y la percepción de los lectores de una novela publicada en 1969, es decir al principio del movimiento de emancipación sexual en las sociedades occidentales. Estos libros, considerados suficientemente escandalosos en aquella época como para ser escondidos, hoy nos parecen cursis. Además, proponen una visión –y una explicación– “científica” del amor y de la sexualidad, típica de la filosofía positivista de finales del siglo XIX que rigió la construcción de la Argentina moderna. En un fascinante ensayo, Jorge Salessi (2000) muestra cómo, en la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX, los médicos higienistas y los psiquiatras, en el marco de una violenta campaña de educación nacionalista, contribuyeron en gran medida a “formar” a la población inmigrante, tratando de erradicar toda forma de “perversión” –incluida la homosexualidad– para forjar una Argentina “ideal”, lisa y homogénea. Podemos suponer, pues, que Puig desdibuja aquí una crítica del discurso (seudo) científico, como lo hará un poco más lejos cuando María Luisa Díaz Pardo, la consejera sentimental del “correo de lectores” de una revista femenina, le sugiere a Mabel que tome distancias con Juan Carlos y se case con el poco atractivo – pero rico terrateniente inglés – Cecil Brough-Croydon: “*He consultado con*



*un médico y me ha dicho que puedes verlo como amiga, tomando precauciones. Trata de no acercarte mucho y de acostumbrarte a palmearlo solamente al encontrarte con él, mientras que al despedirte puedes darle la mano, ya que en seguida tendrás posibilidad de lavarte las manos con jabón y luego empaparlas con alcohol. [...] En cuanto a tu futuro, no olvides que el inglés es un extraño pero bello idioma.”* Pero el sexo, y sobre todo el amor, no se explican: ¡se experimentan individualmente y se viven generalmente fuera de toda racionalidad, sobre todo científica! Cómo no pensar en la famosísima frase de Pascal (1940): “*El corazón tiene razones que la razón no conoce.*” (“*Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point!*”). La “verdad sobre el amor” sólo se puede descubrir y entender a través de una revelación íntima.

### Una carta de amor llena de faltas de ortografía o la afirmación de la subjetividad

La “verdad sobre el amor” de Mabel aparece con el descubrimiento y la lectura de la “carta escondida” (una técnica clásica en la literatura y el cine para revelar un secreto) (Souquet, 2007), en realidad, unas palabras garrapateadas detrás de una foto y firmadas por (un tal) Juan Carlos : “*Entre dichos libros una fotografía donde con otros jóvenes se ve una pareja sentada junto a un mantel de picnic, ella con aire ausente y él apuntando a un plato con un tenedor. Detrás de la fotografía se lee el siguiente texto [...].*” Las novelas de Puig son muy lúdicas y su lectura necesita una participación activa: el narrador puiguiano nos pone en la situación de un detective que, poco a poco, va juntando indicios y pruebas para descubrir la verdad sobre un crimen... Esta última foto nos aporta varios indicios. Ante todo, su simulación es un dato importante en sí: nos deja pensar que puede ser comprometedor para los personajes y el consejo “*Escondé esta foto hasta que se arregle todo*” confirma esta impresión. La descripción del muchacho rompe extrañamente con el *leit motiv* del “*joven grueso con cuidadas ropas de campo*” y nos da la impresión de que se trata de otro joven. También llama la atención la diferencia de actitud entre los dos personajes –“*ella con aire ausente y él apuntando a un plato con un tenedor.*”– que deja imaginar un desfase, una falta de sintonía entre ellos: mientras la mujer parece ensimismada, en una actitud típicamente



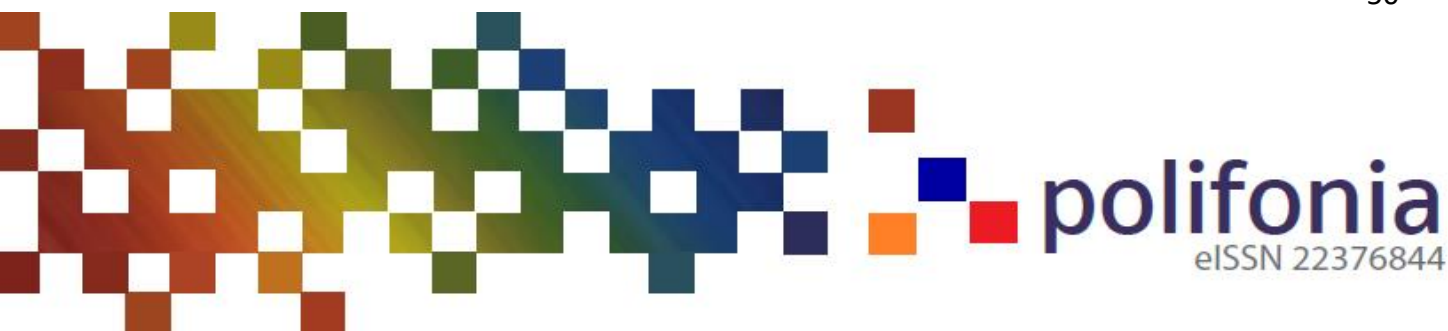
romántica, la del hombre contrasta por su anclaje en lo concreto y la cotidianidad. Su gesto puede interpretarse, incluso, como la metáfora de un deseo carnal en el que la mujer “*con aire ausente*” es el objeto deseado con apetito: el tenedor siendo la metáfora del sexo viril.

La lectura del texto escrito detrás de la foto nos aportará la revelación final y la confirmación de varias intuiciones. Juan Carlos, como todos los personajes que escriben cartas, se construye por su escritura (CALAS, 2003), incluso cuando ésta es rudimentaria.

Esta carta de joven enamorado concentra los tópicos de la pasión – “*CARTA: la figura enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo)*” (BARTHES, 1993, p. 38) – o, más precisamente, el lenguaje estereotipado del discurso amoroso: “*Mi amor: este fue el día más feliz de mi vida. ¡Nunca soñé que pudiera hacerte mía! El día de la primavera [...].*” El exceso de precauciones del muchacho – “*Escondé esta foto hasta que se arregle todo. Te escribo estas indiscreciones a propósito así no la podés mostrar a nadie, porque en esa pose parezco un pabote y un poco “alegre”.*” – contrasta con su aparente entusiasmo y deja sospechar una eventual falta de sinceridad en sus sentimientos... que podría ser confirmada por su mala fama de hombre vividor: “*Ya sabés que por ahí me quieren hacer fama de borrachín [...].*”

También nos llaman la atención dos características de la lengua empleada: se trata de un español no peninsular, como lo indican los argentinismos (*escondé, podés, sabés*) –lo que le da más verosimilitud y realismo a esta carta–, y dentro de esta variación de la lengua académica, las faltas de ortografía (*este, feliz, indiscreciones*) brotan como otro fenómeno de subversión del castellano hegemónico. Más que una información sobre el bajo nivel sociocultural del personaje, estas faltas revelan el carácter casi marginal y subversivo de Juan Carlos: no aplicar las reglas ortográficas significa, simbólicamente, no querer seguir las reglas de la sociedad ni integrarse<sup>16</sup>. Podría ser, también, una manera de presentar a Juan Carlos como lejano “heredero” del gaucho Martín Fierro, reflejo de una argentinidad mítica y folclórica... Como recuerda Marcelo Sztrum (1983), la literatura gauchesca fue la primera y

<sup>16</sup> Orto-: Elemento compositivo que significa la cualidad de "recto, directo, correcto, perpendicular", etc. (D.R.A.E.)



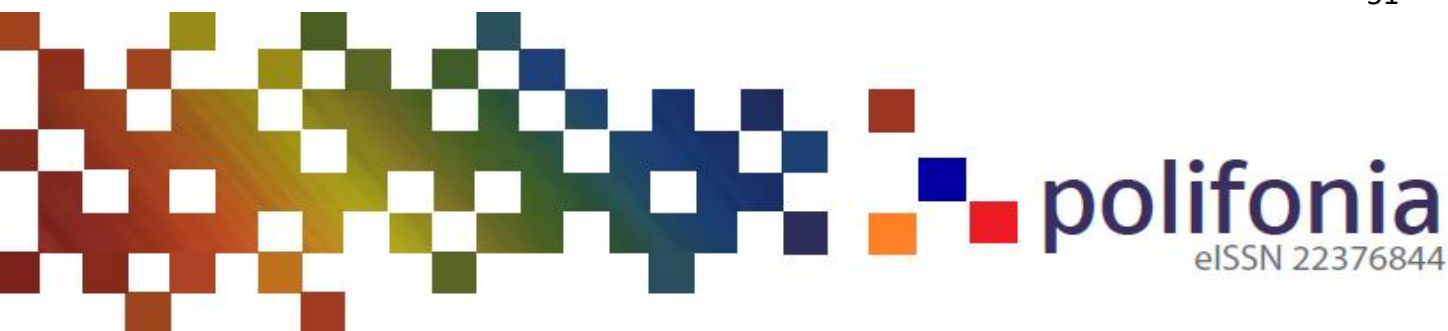
única que, en un corpus escrito, dio cartas de nobleza al voseo y a otras formas lingüísticas censuradas en todas las instancias oficiales o prestigiosas: “[...] aun en 1939 una circular del Consejo Nacional de Educación prohibía el uso del voseo “y demás formas bárbaras” en las escuelas primarias”... Una de las inscripciones impresas en el álbum de fotografías de Juan Carlos es “A la escuela, como Sarmiento” (Tercera entrega). Los argentinismos del personaje y sus faltas adquieren implícitamente una dimensión subversiva, poniendo en tela de juicio el proyecto “civilizador” y normativo de Sarmiento.

Después de la descripción entomológica de los objetos, que proporcionan, en teoría, la visión más objetiva de la realidad, el texto escrito (texto dentro del texto) lo invade todo e impone la visión subjetiva del personaje. Según André Breton, la carta de amor acribillada de faltas de ortografía es la afirmación, por excelencia, de la subjetividad (GALVÁN DÁVILA, 2016):

Subjetividad y objetividad disputan una serie de asaltos a lo largo de una vida humana, de los que casi siempre la primera resulta, muy rápidamente, muy mal parada. Al cabo de treinta y cinco años (la pátina es notable), los leves cuidados con que me decido a rodear a la segunda no dan cuenta sino de cierto respeto a lo mejor expresado, que ella es la única en tener en cuenta, pudiéndose encontrar lo mejor de la otra que continúa importándome más en la carta de amor acribillada de incorrecciones y en los “libros eróticos que carecen de ortografía” (BRETON, 2004, p. 53).

¿Cuál es la información esencial que nos revela esta carta? La frase “*¡Nunca soñé que pudiera hacerte mía!*” nos permite entender –o suponer– que Juan Carlos es el amante de Mabel. Asociada a la fecha de “1937”, la palabra “señorita”, que hubiera podido parecer desusada, casi ridícula en un contexto más actual, cobra aquí un sentido muy preciso: una señorita, en los años treinta, debe y sólo puede ser virgen (sobre todo en una sociedad católica y machista). Hemos sido víctimas de una ilusión social y literaria: este dormitorio sólo tiene las apariencias de un “DORMITORIO DE SEÑORITA” pero no es el dormitorio de una auténtica señorita, es decir de una muchacha virgen como lo exigía la moral de la época.

¡El muchacho que ignora la ortografía es el amante de la maestra y es él quien le da una lección (de ciencias naturales...)! Juan Carlos le enseña otra lengua a Mabel, que no es



“correcta” pero que se acerca más a la verdad: es el lenguaje del cuerpo y de los sentidos, la lengua del deseo que se opone a la “ortografía” (la lengua escrita y académica de la ley, de la norma y del orden). La lengua de Juan Carlos es la del “desorden”.

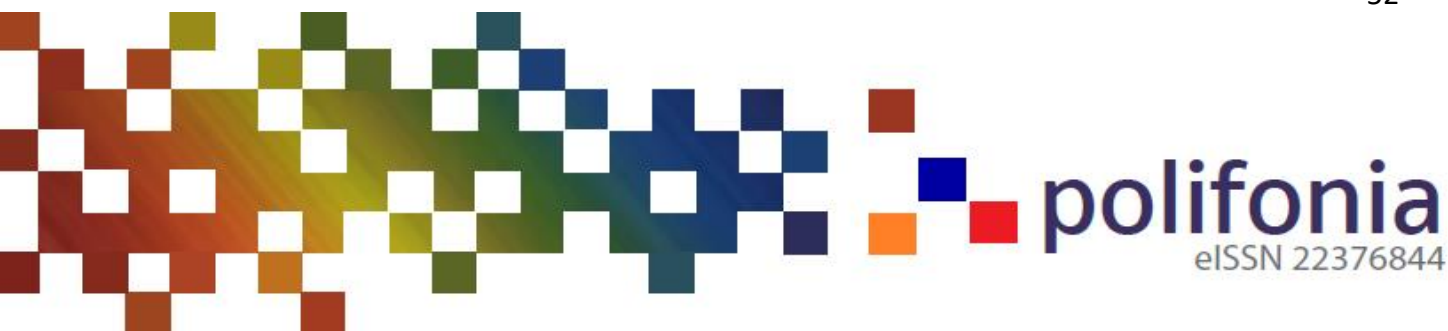
### Conclusión. Lectura impura y lector pervertido: el secreto revelado

Aquí, la noción de secreto es fundamental. En *Boquitas pintadas* como en *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, la relación epistolar es peligrosa porque está intrínsecamente ligada a la existencia del secreto. La obra de Laclos se basa en la perversión de la esencia misma de la carta: la violación del secreto, la apropiación indebida por un tercero de la carta destinada a otro. Los dos sistemas de violación del cartero que practican los personajes de Laclos son la carta incluida y la publicación final de las cartas que provocará la muerte social de la marquesa de Merteuil. Ahora bien, la técnica de la carta incluida nos sitúa exactamente al mismo nivel que los libertinos y nos hace cómplices al hacernos leer correspondencia privada que no va dirigida a nosotros. Accedemos a un conocimiento pervertido y nos situamos ante una representación “impura” de la lectura.

*Boquitas pintadas* obedece a la misma lógica. Nélide cree confiar en doña Leonor, la madre de Juan Carlos, mientras que Celina, su peor enemiga, ha ocupado el lugar de la anciana. Al final de la novela, Celina envía una carta anónima al marido de Nélide en la que incluye una carta en la que Nélide expresa su disgusto por su marido y sus hijos: “[...] estar casada es lo peor, con un tipo que una no se lo saca más de encima hasta que se muere. ¡Ya quisiera estar soltera yo [...] estoy condenada a cadena perpetua!”

Sin embargo, esta terrible venganza no produce el efecto deseado: ¡la crisis provocada por esta revelación salvará finalmente el matrimonio de Nélide! ¿Cómo interpretar este rebote? ¿Sería bueno contar finalmente alguna verdad? Probablemente, si consideramos el secreto como la piedra angular de cualquier sociedad en la que la conducta sexual se rige formalmente por la moral religiosa, el rechazo del secreto se convierte en sinónimo de libertad y emancipación de la norma social. Mientras Nélide vivía con la culpa de no haberse casado

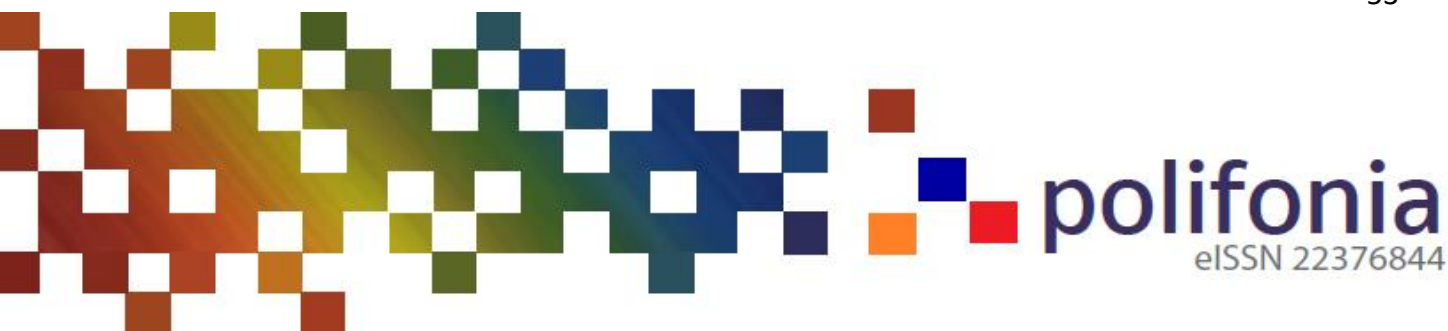




virgen, la revelación de su secreto y el perdón de su marido la liberaron completamente de esta carga moral. La novela epistolar *Boquitas pintadas*, en la que finalmente se queman las cartas de amor "fetiche" intercambiadas entre Juan Carlos y Nélide, suena como una desmitificación y una "desidealización" de esa "carta del padre" que fue la clave de *La traición de Rita Hayworth*, la primera novela de Puig.

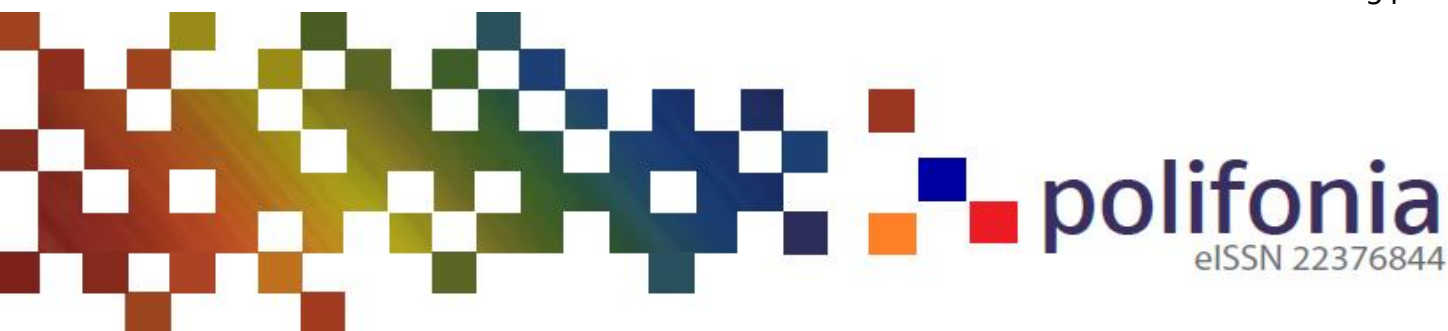
"Dormitorio de señorita, año 1937" nos muestra un interior de la pequeña burguesía de los años treinta en una aldea de la Pampa (quizás una versión femenina del dormitorio de Puig...) La mentalidad decimonónica no está lejos: se nota todavía la voluntad de organizar un núcleo para protegerse del exterior. Todo sistema organizado adopta un movimiento centrípeto. El interior está compartimentado, los objetos sirven de murallas, toda jerarquía es espacial. El pueblo y sus casas se oponen a la naturaleza, al resto del mundo. El interior aldeano busca la conformidad con un modelo de orden, de unidad y de perfección preestablecido. En cambio, en la ciudad de los años 60, los objetos sirven para afirmar su diferencia. En el dormitorio de Mabel el mundo de los objetos queda ajeno a lo humano, casi anterior a él y, en este sentido, este texto parece asemejarse a la visión del *Nouveau Roman*.

Gracias a la introducción de las postales y de las fotos de Cecil, Mabel y Juan Carlos, Puig juega hábilmente con el espacio y el tiempo, o sea con los límites de este dormitorio. Lo que Puig evidencia implícitamente aquí, de forma no conceptual, es la noción de "analogon" desarrollada primero por Husserl y luego por Sartre en su filosofía fenomenológica. Una cuestión fundamental es la de cómo construimos nuestra representación del mundo. En otras palabras, ¿cómo surge la percepción de la realidad física a partir de la actividad neural? Aunque tenemos por absolutamente verídica la existencia de nuestro "yo", ¿podemos tener certeza absoluta de la existencia de la realidad física? ¿Existe la objetividad absoluta? (Aznar Casanova). Como lo explican Nazahed Franco Bonifaz, Jean-Luc Chalumeau (1991) o Vincent de Coorebyter (2012), la imaginación, a diferencia de la percepción, se define como el apuntamiento de un ser ausente o inexistente, de un ser que existe en otra parte o que no existe, en definitiva, de un objeto planteado "como la nada". El "analogon" es una imagen-soporte material o imagen-relación de una imagen mental inmaterial. En *El ser y la nada*,



Sartre escribe: “[...] lo infinito en lo finito reemplaza el dualismo del ser y aparecer: lo que aparece, es sólo un aspecto de objeto, y el objeto está íntegramente en ese aspecto e íntegramente fuera de él.” (SARTRE, 2008, p. 14) Una foto puede referirse al propio material (observo el grano, veo que está doblada...) y no pienso en los personajes representados. También puedo ver sólo a éstos y olvidar entonces la materialidad del soporte. Así que hay dos tipos de conciencia: una que trata los objetos por sí mismos, que es la conciencia perceptiva; y la otra que los trata como cuasi-objetos, que es la conciencia imaginaria irrealizante. Las postales y las fotos son, por tanto, como soportes materiales, objetos por derecho propio en este dormitorio. Sin embargo, flotan en un espacio y un tiempo intermedios, tanto aquí como en otro lugar, ahora, ayer y mañana. En efecto, estas dos postales y estas siete fotos son como ventanas abiertas a otros espacios, un desafío al encierro de la habitación. Los problemas fenomenológicos son cuestiones fundamentales a las que los autores de la nueva novela francesa intentaron aportar una respuesta en sus novelas – Nathalie Sarraute, *Tropismos* (1939), *¿Les oye usted?* (1972), Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1953), traducida bajo el título *La doble muerte del profesor Dupont* – o incluso en películas como *El año pasado en Marienbad* (1961) de Robbe-Grillet y Alain Resnais. Al principio de *Boquitas pintadas*, cuando Puig describe las acciones de Nélide entre cada carta, se burla de la frialdad descriptiva de una Nueva novela francesa que le parece demasiado intelectual y elitista. También declaró que, al principio, le había fascinado *El año pasado en Marienbad* y que, cuando la volvió a ver, años más tarde, le pareció ridícula. Jean Ricardou explicó que las descripciones del *Nouveau Roman* servían para “estancar” – ralentizar – el relato, sin aportar ninguna información sobre los personajes ni la acción. Como se ve aquí (o en *The Buenos Aires affair*) Puig hace todo lo contrario: aunque las descripciones parezcan totalmente frías y objetivas, nos aportan una multitud de informaciones.

A través de esta descripción muy neutra en apariencia, Puig hace una crítica sutil, humorística y muy subversiva –aunque cariñosa– de su propio medio de origen: la pequeña burguesía argentina de los años treinta. Puig nos muestra cómo esta sociedad construía un discurso ideológico a través de lo material, de los objetos. Caricaturando el *Nouveau Roman*,



Puig construye un sistema muy preciso antes de subvertirlo y desmontarlo completamente. Este texto describe el orden moral de la sociedad burguesa pero dice la fuerza de la libertad individual y la primacía del deseo.

Muchas gracias a Juan Fiorini por haber organizado la *Jornada Virtual Internacional: 30 años sin Manuel Puig* y a Julia Romero por este número de *Polifonia* también dedicado a Puig.

## Bibliografía

ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *La Regenta*, edición de Juan Oleza, Madrid, Letras Hispánicas, n° 182, Cátedra, 1987.

AMÍCOLA, José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

AZNAR CASANOVA, J. Antonio, *Psicología de la percepción visual*, <http://www.ub.edu/pa1/node/132>

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 1994.

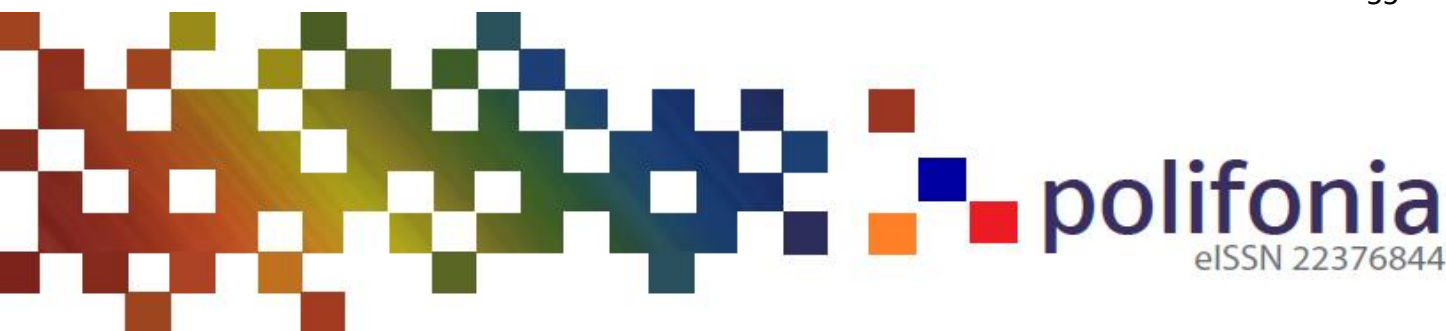
BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso* (primera edición en francés: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977), traducción de Eduardo Molina, México, Siglo XXI Editores, 1993, p. 38:

[http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca\\_virtual\\_publica\\_deleuze\\_barthes\\_fragmentos\\_de\\_un\\_discurso\\_amoroso.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_barthes_fragmentos_de_un_discurso_amoroso.pdf)

BARTHES, Roland, *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, edición al cuidado de Martí Soler, primera edición en español, 1980, decimosegunda edición en español, 1999, <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/02/barthes-mitologias-1999.pdf>

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, N.R.F., Poésie/Gallimard, 1972 et 1996.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, traducido por Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969.



BRETON, André, *Nadja* [Gallimard, 1928, pp. 6-7], « Proemio » (1962), edición y traducción de José Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 2004, p. 53:

[https://www.academia.edu/36698103/Nadja André Breton](https://www.academia.edu/36698103/Nadja_André_Breton)

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, "Remarques à propos de l'art tape-à-l'œil", traduction de A. Kohn, Paris, Gallimard, 1966.

CALAS, Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, collection 128, n° 147, Nathan Université; Guy Fessier, *L'épistolaire*, Paris, collection Major, PUF, 2003.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Lectures de l'Art*, éditions du Chêne, 1991.

CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Tratados de Crítica Literaria, editorial Orígenes, 1988.

DE COOREBYTER, Vincent, « De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l'image dans *L'Imagination* et *L'Imaginaire* », *Methodos* [En ligne], 12 | 2012, mis en ligne le 28 mars 2012, consulté le 06 mars 2021. URL : <https://journals.openedition.org/methodos/2971#quotation>

DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme*, Collection Premier Cycle, P.U.F., Paris, 1998.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984; *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, traducción de Victor Goldstein, FCE, México, 2006, pp. 92-93.

[https://www.academia.edu/44573455/Gilbert Durand Las estructuras antropológicas de lo imaginario](https://www.academia.edu/44573455/Gilbert_Durand_Las_estructuras_antropologicas_de_lo_imaginario)

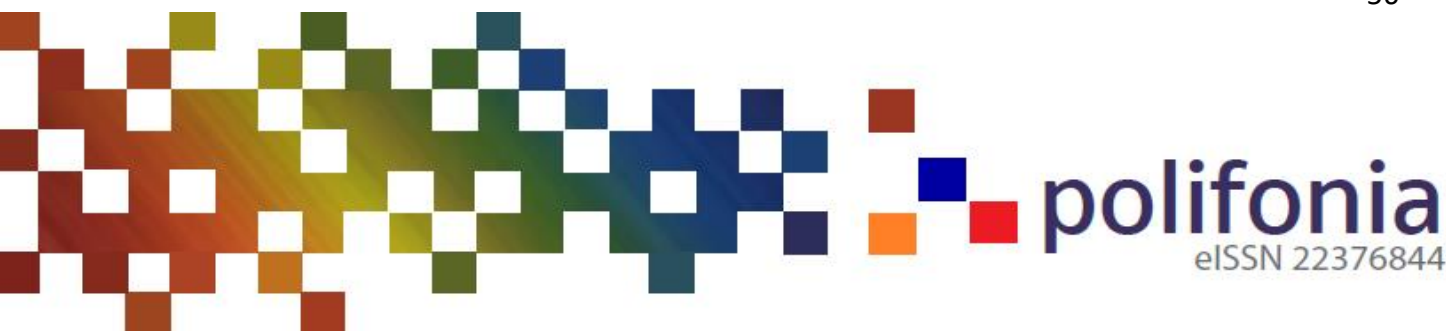
EZQUERRO, Milagros, *La cultura del sentimiento*, Toulouse, mai 1991.

FRANCO BONIFAZ, Nazahed, "Libertad, negatividad y percepción en la fenomenología de Jean-Paul Sartre", Universidad de Guanajuato, México, *eikasía*, sin fecha, <https://revistadefilosofia.org/74-06.pdf>

GALVÁN DÁVILA, Mercedes, "Breton o la corrección como emotividad", *www.agora127.com*, Año 4, No. 14, Junio-Agosto 2016: [http://www.agora127.com/Agora127\\_14/cul14galvan.html](http://www.agora127.com/Agora127_14/cul14galvan.html)

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig, (Por una crítica en libertad)*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de La Laguna, tesis defendida en 1980 y publicada en 1982.

GREENBERG, Clement, « Avant-garde and Kitsch », *Partisan Review*, vol. 6, no 5, 1939, p. 34-49, <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>



JILL LEVINE, Suzanne, *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*, The University of Wisconsin Press, USA, 2001.

JILL LEVINE, Suzanne, “Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa” (“Oedipus Haunts the Pampas”), traducción de Manuela Valdés Valdés, *Cuadernos de literatura*, N° 31, Bogotá, enero-junio 2012, pp. 48-64,

[https://www.academia.edu/2277740/Suzanne\\_Jill\\_Levine\\_Manuel\\_Puig\\_Edipo\\_ronda\\_La\\_Pampa](https://www.academia.edu/2277740/Suzanne_Jill_Levine_Manuel_Puig_Edipo_ronda_La_Pampa)

JOUENNE, Nicolas, “Le film à voir ce soir : *Madame de...*”, *Le Figaro*, publicado el 11/03/2009:

<https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/le-film-a-voir-ce-soir-madame-de- e0dd6b82-40d7-11e9-ac88-0afeaf414592/>

KUNDERA, Milan, *La insupportable levedad del ser*, traducción de Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets, 2014.

LANEYRIE-DAGEN, Nadejje, *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2006.

LEÓN, Víctor, *Diccionario de Argot español*, Alianza Editorial, n° 766, Madrid, 1987.

MACTAS, Mario, “Yo soy Manuel Puig”, in *Gente*, 16 de octubre de 1969, pp. 20 a 22.

MÍGUEZ, Eduardo J., “Familias de clase media: la formación de un modelo”, in *Historia de la vida privada en la Argentina*, Tomo 2: La Argentina plural: 1870-1930, bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Taurus, Argentina, 1999.

MOLES, Abraham, *El kitsch, arte de la felicidad*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1971, <https://fr.slideshare.net/manualcom/abraham-moles-el-kitsch-arte-de-la-felicidad-pdf>

PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, Madrid, Espasa Calpe, 1940.

PEREC, Georges, *Las cosas, Una historia de los años sesenta*, traducido por Jesús López Pacheco, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1967,

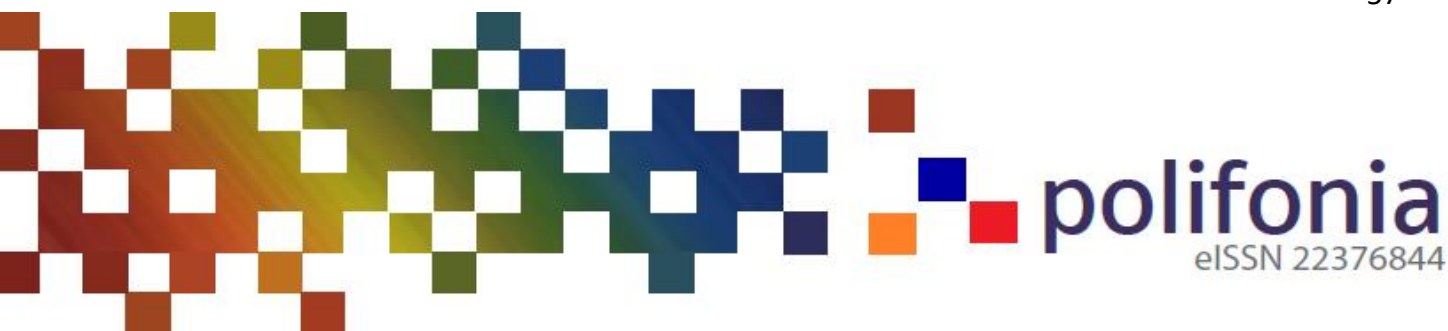
<https://uea1arteycomunicacion.files.wordpress.com/2013/10/perec-las-cosas.pdf>

PEREC, Georges, *Especies de espacios (Espèces d'espaces)*, traducción de Jesús Camarero, Barcelona, Montesinos, 2001,

[https://www.academia.edu/11903161/George\\_Perec\\_Las\\_Cosas?auto=download](https://www.academia.edu/11903161/George_Perec_Las_Cosas?auto=download)

ROMERO, Julia, *Puig por Puig, Imágenes de un escritor*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

ROUQUIÉ, Alain, *L'Argentine*, collection "Que sais-je ?", n° 366, PUF, Paris, 1984.



SALESSI, Jorge, *Médicos maleantes y maricas, Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, col. Estudios culturales, 2000.

SOUQUET, Lionel, *Le kitsch de Manuel Puig*, sous la direction de M. le Professeur Albert Bensoussan, Université RENNES 2 - Haute Bretagne, 1996.

SOUQUET, Lionel, "Manuel Puig : de l'écriture de la trahison à la trahison de l'écriture", colloque international d'ALMOREAL : *La trahison / La traición*, (Angers, 19 et 20 mars 2004), Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orléans, mars 2005, pp. 109-118.

SOUQUET, Lionel, « Les liens dangereux : réactualisation du roman épistolaire libertin dans *Boquitas pintadas* de Manuel Puig et *Historia calamitatum* de Diego Vecchio », suivi d'un entretien avec Diego Vecchio, *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, sous la direction de Milagros Ezquerro, réalisation Julien Roger, 2007, publication électronique :

<http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/texte-liens2.htm>

<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/souquet.pdf>

SZTRUM, Marcelo, "Algunas relaciones entre "lengua gauchesca" e "idioma nacional de los argentinos"", *América : Le gaucho dans la littérature argentine*, Cahiers du CRICCAL, Année 1992, n° 11, pp. 67-77 : [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_11\\_1\\_1099](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_11_1_1099)  
[https://www.persee.fr/docAsPDF/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_11\\_1\\_1099.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/ameri_0982-9237_1992_num_11_1_1099.pdf)