

DISPOSITIVOS CONFESIONALES: SEXUALIDAD, SABER Y VERDAD EN DOS NOVELAS DE MANUEL PUIG

Mariano Oliveto

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA - ARGENTINA
[marianooliveto@yahoo.com.ar]

Resumen: Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad* señala que el sexo, lejos de sufrir una represión, ha experimentado, en los últimos tres siglos, una puesta en discurso. La confesión eclesiástica ha sido su principal modelo y vehículo. Nuestro propósito es indagar en las dos primeras novelas de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, de qué manera los dispositivos discursivos en torno al sexo (la confesión, el chisme, el secreto, el psicoanálisis, etc.) se orientan hacia una inquisición y una exigencia de verdad sobre la sexualidad.

Palabras claves: sexualidad - discurso - confesión - verdad - saber. **Keywords:** sexuality - discourse - confession - truth - knowledge.

En el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, Michael Foucault señala que en los últimos siglos, la sexualidad lejos de haber sufrido un proceso de represión u ocultamiento, experimentó una suerte de visibilización o focalización. Con el siglo XVII, se inicia una proliferación discursiva en torno al sexo. Este despliegue sucede a todo nivel; pero lo interesante es que se opera una institucionalización de esos discursos: la iglesia, el hospital, la escuela, la justicia instauran, fomentan y ejercen los enunciados en torno al sexo. Para Foucault, se ha dado lugar a “una multiplicación de discursos sobre el sexo en el campo de ejercicio del poder mismo: incitación institucional a hablar del sexo...” (2002: 26).

En el ámbito religioso, la Contrarreforma desempeñó un papel fundamental en la puesta en discurso de la sexualidad, a partir del ingreso de ciertas modificaciones en el acto de la confesión. Con la Contrarreforma, nos dice Foucault, comienza a haber una “extensión de la confesión, y de la confesión

de la carne... La Contrarreforma otorga cada vez más importancia a la penitencia... a todas las insinuaciones de la carne” (27).

Dichas modificaciones consistían en una exacerbación del componente sexual de los enunciados confesionales. No se trata de confesar “las infracciones a las leyes del sexo”, como mandaba la penitencia tradicional. Hay una “puesta en discurso del sexo” que va más allá: “se plantea un imperativo: no sólo confesar los actos contrarios a la ley, sino intentar convertir el deseo, todo el deseo, en discurso” (29). Confesarse pasó a ser un equivalente de “hablar de sexo”, de poner en evidencia nuestra sexualidad, independiente del signo moral que posea.

Esta nueva operatoria que señala Foucault en torno al sexo, iniciada en el siglo XVII, está vinculada a la necesidad, a la voluntad de saber: “Desde hace años, vivimos... presas de una inmensa curiosidad por el sexo, obstinados en interrogarlo, insaciables por escucharlo y oír hablar de él” (95). Esto se debe a que Occidente tendió una exigencia de verdad, y de esa manera el sexo fue colocado “en el centro de una formidable petición de saber” (96).

Manuel Puig, en sus obras, despliega una gran cantidad de *locus* discursivos en donde se produce el *lenguaje privado*, es decir todos aquellos enunciados que *no pueden* ser dichos, enunciados destinados a sacar a la luz una interioridad vedada por un exterioridad coercitiva, ligada a preceptos moral-religiosos. En las obras de Puig, existe toda una serie de “contenedores” discursivos de ese *lenguaje privado*, ya sea escrito u oral: diarios íntimos, agendas, conversaciones privadas, cartas personales, cuadernos de pensamiento, monólogos, etc. En este trabajo, nos ocuparemos de la confesión como acto de habla privilegiado de la puesta en discurso de la sexualidad.

Una tarea interesante resulta leer a Manuel Puig desde las hipótesis foucaultianas, sintetizadas más arriba. En él, la novela se reduce al susurro y al chisme. En sus obras habita, mejor que en ningún otro autor, esa voluntad de saber acerca del sexo. El sexo es un elemento omnipresente, objeto de múltiples operaciones que tienden a instaurarlo como discurso permanente

Nos centraremos en la primera novela de Puig, *La traición de Rita Hayworth* (2004)¹, publicada en 1968. Allí, en ese enmarañamiento de voces escritas y orales, se habla de una única cosa: de la sexualidad propia y ajena.

Indagaremos, particularmente, el capítulo X: “Paquita, invierno 1945”. La sección representa el monólogo interior de una adolescente, Paquita, quien aguarda a ser confesada junto con otras niñas. Además, consideraremos las

1 Todas las citas fueron extraídas de Manuel Puig. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

diferentes formas de confesión de Mabel, personaje perteneciente a la segunda novela de Puig, *Boquitas pintadas*.

1. Paquita: confesión y fluir de la conciencia

A diferencia de los diarios, cuadernos de pensamiento y agendas, la confesión se caracteriza por tener receptor explícito. Es decir, el lenguaje privado abandona ese falso y cerrado circuito comunicativo², en el que el emisor es el destinatario de sus propios enunciados vedados. A su vez, estos mismos enunciados vedados son producto de la confesión, y así se instaura una sistemática de la confesión, ya plateada por Foucault: la Iglesia, con el correr de los siglos, logró imponer la confesión como una obligación, a partir de multiformes promociones del Infierno. Esa obligación, comenta Foucault, se incorporó tan profundamente a nosotros que “nos parece que la verdad sólo pide salir a la luz”. Esa inercia confesional es la que promueve no sólo la confesión eclesíástica, sino también todas aquellas formas que interceptan una verdad-pecado candente en nuestro interior: cartas, diarios, notas personales, cuadernos de pensamientos, etc.

En *La traición*, la confesión aparece como un acto ligado a la mujer. El monólogo interior previo al acto de confesión principal y textualmente no constituido en la novela, está a cargo de un personaje femenino, Paquita.

No sólo la novela recorta un personaje femenino para llevar a cabo uno de los actos de habla que define el tono de la novela, y construye la psicología de los personajes femeninos, sinuosamente ubicados entre la culpa y el deseo, sino que además representa a Paquita como si fuese un ejemplo de la generalidad, síntesis de una manera de pensar y sentir propias de lo femenino-adolescente, en las coordenadas temporo-espaciales que plantea la obra.

A Paquita le queman en la conciencia dos pecados: el primero de ellos es el acercamiento (deseado por ella) del instructor. El episodio que se inicia con caricias cada vez más insinuantes se ve interrumpido por un imprevisto arrepentimiento del hombre, quien troca su ímpetu sexual por una conducta que linda con lo paternal. El segundo “pecado” se refiere al episodio con Raúl García, joven que logra obtener ciertos placeres de Paquita.

Estos son los dos nudos entre los cuales se mueve el monólogo, haciendo pivote, de cuando en cuando, en la figura del padre, como si Paquita procurase poner coto a sus sentimientos libidinosos con la figura paterna.

2 Aunque sabemos que quien escribe siempre piensa en un potencial receptor, por más privado que sea ese lenguaje.

En el monólogo de Paquita, el pecado es reducido a un único concepto: el acto sexual y sus derivaciones más o menos superficiales: “Seguro que una o dos confiesan *el mismo pecado...*” (169; el subrayado es nuestro). Convertir en pecado el pensamiento sexual conforma uno de los mecanismos utilizados por la Iglesia para llevar a cabo esa puesta en discurso de la que habla Foucault. En el monólogo de Paquita, a ese “mismo pecado” se le suma otro: “...y estoy agregando un pecado más, los malos pensamientos...” (169). El pensamiento sexual, que bien podríamos llamar deseo, se transforma en pecado para poder cristalizarse como objeto de discurso: “...pero si tengo todavía ganas aunque no lo haga ya es malos pensamientos...” (169).

Como señalamos al principio, la confesión se fue internalizando con el correr del tiempo, logró instaurar una falsa creencia: lo privado adquirió un estatus de malestar y, para librarse de él, era preciso purgarlo a partir del decir. La necesidad de confesión, naturalizada, de la que habla Foucault –“esa verdad vergonzante que quema por dentro y que «sólo ‘pide’ salir a la luz”– se materializa en Paquita a partir de una serie de intentos fallidos y desesperantes de confesión con Mita. Por un lado, debido a esta introyección del acto confesional; por el otro, por miedo a que esa verdad se convierta en chisme, Paquita hará lo posible por confesarse: “Mita, escúcheme, escúcheme, le tengo que contar una cosa... quiero contarle yo antes que le cuente otro” (2004a: 182). ¿Pero por qué no recurre a la iglesia? Pues porque ese primer y casi vital intento de confesión pretendía ejercerse fuera de la esfera de un poder coercitivo como el eclesiástico. Piénsese que Mita, en calidad de atea, se prefigura como un confesor diametralmente opuesto al sacerdote. Paquita no pretende limpiar su pecado ni expiar sus culpas, sino anular el efecto devastador que encarna el chisme (“contarle yo antes que le cuente otro”). Contar lo propio, evitar el contar del otro, antecederle, significa tender un silencio.

Pero, ¿por qué Puig finaliza el monólogo de Paquita justo en el preciso momento en que comienza su discurso confesional? Porque lo que hemos leído es ya una confesión, *la confesión*, la más genuina en tanto ordena lo decible, lo rotula y evalúa. La verbalización, la puesta en discurso siempre es un recorte del pensamiento. Puig procura recuperar el gesto auténtico del decir de sus personajes, por eso hay una superabundancia del lenguaje privado en sus obras. Cuadernos de pensamientos, diarios, fluir de la conciencia, cartas, elementos todos que apuntan a eliminar ese lenguaje más expuesto, más repleto de fintas, escarceos y disfraces.

El monólogo se rompe en el preciso momento en que deja de serlo. Puig obtura esa exterioridad que hace del lenguaje interno algo externo o público. Es obvio que sólo quiere mostrar un lenguaje más íntimo, en su estado más

puro. La enunciación oral de eso que hemos venido leyendo significaría un escamoteo a la *verdad*. En la novela, la confesión, en tanto búsqueda de *verdad* (sexual), fracasa en la medida en que todo aquello que hemos leído, Paquita no lo hubiese podido repetir al sacerdote.

El hecho de que Puig haya elegido el monólogo interior como técnica narrativa privilegiada para abordar el tema de la confesión, significa de por sí un juicio acerca del acto confesional como búsqueda de verdad: el diálogo hubiese hipostasiado la voz del personaje, o al menos sus “pensamientos verdaderos”, condicionados por la presencia real del interlocutor.

2. El chisme o el secreto fisurado

En la confesión, el lenguaje privado se encuentra en una instancia superior, verdaderamente comunicativa. La salida del falso circuito comunicativo –es decir, la carencia de un receptor que cierre el esquema– se logra gracias a un elemento imprescindible y constitutivo de la confesión: el secreto. La confesión es un secreto, un pacto de producción de discursos (en su mayoría en torno al sexo), pero también de producción de silencios, entre confidente y confesor. Gracias a esa relación contractual, el sexo puede ponerse en discurso.

Allí donde hay sexo debe haber secreto, puesto que es éste último el que asegura la puesta en discurso; el que, de alguna manera, anula o esteriliza el peligro que encarna nuestro lenguaje privado en oídos de otro. Según Foucault, “el secreto del sexo... forma parte de la mecánica misma de las incitaciones (al discurso), una manera de dar forma a la exigencia de hablar...” (47).

Paquita puede, o podrá, articular su discurso sexual amparándose en el secreto de la confesión: “Pero papá nunca va a saber que tengo un pecado mortal, porque el cura no puede ir a contar lo que le confiesan” (170).

En el caso de Paquita, esas imágenes plasmadas en el monólogo, que son atraídas y condicionadas por el acto mismo de la confesión, son secretos, y se suman al abanico de secretos que se despliega en cada capítulo de la novela.

En *La traición*, existe una lógica del secreto cuya finalidad primordial es poner en funcionamiento la mecánica de la narrativa. El monólogo de Paquita, la confesión previa a la Confesión, ese ordenamiento y selección de los eventos que se confesarán y los que no, configuran la apoteosis de una escritura plasmada sobre el silencio, una escritura vuelta hacia adentro. ¿Pero por qué *La traición* es una narración sotto voce, íntima, más murmurada, pensada o escrita, que hablada? Debido a su objeto discursivo predominante, aglutinante u homogeneizador de la heterogeneidad de voces que se abren paso en la novela: el sexo. En *La traición* sólo se habla de eso. Dice Alan Pauls:

En *La traición* abundan los secretos, las intrigas,... todo el texto puede leerse como un reguero de murmullos... Cada página plantea un secreto, ofrece una información que debe ser conservada; en todas partes una culpa debe silenciarse, un pecado que hay que ocultar... (1986: 45).

La traición es un ejemplo perfecto de aquello que Foucault dio en llamar *incitación a los discursos*. Muchos han sido los *locus enunciationis* adonde han proliferado esos discursos: la medicina, la psiquiatría, la justicia penal, la demografía, la biología, etc. Sin embargo, estas disciplinas, que ponen en discurso el sexo, no producen una escritura hacia adentro. Su legitimación como ciencias facilita una apertura, una asepsia lingüística que les permite referirse al sexo sin escrúpulos. No obstante, para Foucault, estas disciplinas daban forma a "...una ciencia hecha de fintas... [que] se refirió sobre todo a sus aberraciones, perversiones, rarezas... Era una ciencia subordinada a los imperativos de una moral" (67).

Escritura hacia adentro, discurso a espaldas de, pero movilizado por, la esfera de la moral; en definitiva, el secreto se evidencia como condición *sine qua non* para lograr la *verdad* del sexo; no sólo en el ámbito religioso, sino también en el científico. Recuérdese que Foucault sostiene que los mecanismos propios de la confesión se desplazaron a otras prácticas, tales como la psiquiatría o medicina donde el secreto (profesional) permitió la producción de un discurso en torno al sexo.

En *La traición*, el secreto asume dos modalidades: por un lado, la confesión; por el otro, el chisme. Una doble modalidad que se corresponde con las caras religiosa y laica, como así también pública y privada, del secreto. Y que a su vez, tienen su correlato gramatical: primera persona para la confesión; tercera para el chisme. El chisme no es más que un secreto divulgado, pero que conserva algo de su primera y hermética forma: no puede ser dicho en cualquier lugar ni ante cualquier persona: "ay, ay, la lengua del Toto yo creo que llega de acá al Polo Norte" (2004a: 177), dice Paquita ante los chismes que le cuenta Toto a la Rulo. La confesión no es más que la divulgación controlada y asegurada de un secreto que compete al sujeto de la enunciación y que asume las formas de culpa, arrepentimiento. Confesión y chisme, la dimensión cerrada y abierta del secreto.

El secreto, en ocasiones, suele llevar un reaseguro, una precondition que lo hace posible: el juramento, el cual pretende obtener cualquier filtración potencial que lo transforme en chisme. Ante esto, Toto se yergue como el violador por excelencia de estos pactos de silencio. Paquita, ante la amenaza de Toto de delatar su "pecado mortal" con Raúl García, le recuerda: "¡Juraste por tu mamá y se muere si se lo contás a alguien!" (171). Para Alan Pauls, Toto tiene

una posición específica dentro de esta maraña de secretos y chismes: “es su lugar de agente de transmisión, su función de propagador de pestes discursivas, su papel de traidor. Toto es un delator” (1986: 54). De manera coincidente, Jorge Panesi afirma: “... contar lo visto equivale a ponerse en un posición transgresiva, y Toto... es quien va más lejos en esta transgresión” (2000: 242).

Todo discurso, cuyo referente sea el sexo, no puede quedar en Toto únicamente. Una fuerza, que se parece al rechazo, expulsa esos enunciados: “... una vez la de la esquina lo quiso avivar y él [Toto] se lo contó a la madre” (98).

Como ya hicimos notar, el chisme no es más que un secreto filtrado, una falla en lo prohibido, en tanto alguien dice lo que tiene vedado. Veamos algunos ejemplos de secretos fisurado: “¿Será cierto que el Héctor le hizo lo que quiso [a la Ñata]”; “¿Entonces mamá sabe lo que dicen de papá y la Celia?” (173). En un determinado momento, Paquita nos refiere cómo escuchó una conversación-secreto entre la Rulo y el Toto, mediante un vaso pegado a la pared que utilizó para escuchar. En dicha escena, Toto rompe otros secretos: “Rulo, ¡qué tonta, si a la Ñata también le había hecho lo que quiso en el zaguán...” (177). Secretos que, en muchos casos, le llegan a través de traiciones similares:

... pero no, a mí los muchachos me cuentan todo, y ese mismo año a la Ñata y a vos y en los últimos días de vacaciones a la Mari, y a la Porota Mascagno este año después de abortar, que yo lo supe en la farmacia y le pasé el dato a Héctor (177).

Una sistemática de cajas chinas da forma a una retahíla de traiciones discursivas. Así, esta especie de polifonía indiscreta y enmarcada contiene un único referente: el sexo; pero un sexo con signos negativos, a partir de violaciones a su ley: la Ñata, la Rulo, la Mari, la Porota, Celia, todas son mujeres marcadas a partir, en primer lugar, de infringir los mandatos sociales de virginidad, fidelidad y recato; y, en segundo lugar, a partir de la proliferación discursiva de esas violaciones.

Uno podría leer *La traición* como un gran secreto fisurado, una fisura que se instaura a partir de la escritura de lo dicho o la reescritura de lo escrito. En la mecánica misma de lectura, de la lectura de un lenguaje privado, *La traición* se configura como un secreto fisurado: intratextualmente, a partir del chisme que recorre Vallejos; extratextualmente, a partir de la mirada indiscreta de un lector que asiste a los discursos y enunciados, de índole privada, de un grupo de personajes. *La traición* es chisme devenido en literatura.

¿Por qué aparecen todos estos secretos, ya sean cerrados herméticamente o filtrados; todos estos discursos en torno a una sexualidad infringida? Tal vez, debido a que el inmediato acto de confesión evoca estas imágenes en Paquita como un intento de drenaje de culpa. Las mujeres *marcadas* que enumera son

para ella una posibilidad de identificación; todas llevan ese mismo “pecado mortal” que la atormenta; todas tienen su Raúl García que, por lo general, asume el nombre de Héctor.

En la confesión, el único pecado, la única culpa, el único chisme-secreto que importa es el que tiene como centro la sexualidad; una sexualidad no permitida que es la comidilla del acto confesional:

Robé, falté a la verdad, no recé (falté a Dios), y malos pensamientos, y hay más ¿un pecado mortal se confiesa al final o al principio? para el cura confesor querer pecar es igual, o peor, que pecar... (183).

En este fragmento, se puede observar un esbozo de la superestructura de la inminente confesión de Paquita; y es notorio el pecado que resulta importante y cuáles son secundarios, meramente formales.

3. Literatura y chisme: yuxtaposiciones e implicancias

Vallejos guarda una particularidad muy propia de casi todos los pueblos: aquello que se denomina “chatura”, entendida como la carencia de un desarrollo y/o ejercicio de diversas manifestaciones culturales, tales como música, literatura, pintura, etc. Además de la falta de interés y vuelo imaginativo de quienes lo habitan.

En Vallejos, la única práctica cultural clara y bien definida es el cine, pero un cine consistente en las películas de la época de oro de Hollywood, cargadas de sentimentalismo, clisés, glamour y banalidad.

Mita proviene de una ciudad grande, La Plata, y sufre su residencia en el pueblo que se traduce, principalmente, en la casi desaparición de los lugares adonde pasear y los productos culturales a consumir. Otros personajes se hacen eco de esta visión: alguien, en ese caótico diálogo con que se abre la novela, exclama: “¿Es tan feo Vallejos, *como dice Mita?*” (10; el subrayado es nuestro); “... al bajar del tren fue una impresión muy fea... todo muy chato... Mita plantó pastito inglés y no le creció” (10). Más adelante, Choli exclama: “¿Pero dónde va a ir en Vallejos?” (50); o bien, “... claro que aquí no hay gente interesante con quien hablar” (51).

La situación de Mita, particularmente, es reflejada por el monólogo de Paquita, y lo trae a colación a partir de otro desarraigo cultural: el de su padre, proveniente de Galicia. Entre otras cosas, Mita destaca que Vallejos la privó de la literatura, pero no sólo eso: la ausencia o el silencio literario que domina el espacio pueblerino logró pulverizar las lecturas pasadas de Mita. El pueblo se yergue así como destructor de todo discurso literario:

Paqui, *en Vallejos* yo me olvidé de tantas novelas. Mita me dijo que leyerá *María* la más divina de todas... vas a ver que si te quedás *en Vallejos* te la olvidás (174; el subrayado es nuestro).

El pueblo sofoca todo hábito cultural. Jorge Panesi señala el agente productor de este ahogo: “el polvo, la tierra característicos de Coronel Vallejos... El pueblo (la realidad) y su atmósfera son asfixiantes” (2000: 252). Como bien señala Mita, este ahogo, que en ella asume la forma de olvido, recae principalmente sobre la literatura. Esta disciplina artística, en mujeres como Mita o Paquita, está enferma, le falta aire. De hecho, señala Panesi, “las obras literarias que son nombradas tienen una cosa en común: sus protagonistas tienen dificultad para respirar, son tuberculosos: *María, La montaña mágica, El Loco*” (2000: 252).

Pero no nos engañemos, aquí no se presenta una dicotomía (cultural) clara entre lo alto y lo bajo, o al menos no está representada como ocurre con otros episodios u otras obras de Puig. En Mita confluyen dos expresiones artísticas: el cine y la literatura. Uno aparece en pleno desarrollo, evidenciado a partir de la asistencia semanal de Mita y Toto al cine; el otro, eclipsado por la idiosincrasia pueblerina, plasmado en las añoranzas de lecturas y conversaciones en torno a la literatura, y en los consejos que recibe Paquita de Mita al respecto. En *La traición*, literatura y cine no son las expresiones de dos universos culturales diferentes, no son la reducción a los términos de alto y bajo. Ambas expresiones artísticas corresponden a una cultura popular que posee los mismos contenidos, códigos y formas. Como ya hemos mencionado, el cine visto en Vallejos es el de la época de oro de Hollywood. Es un fiel representante de la cultura popular debido a que “es el cine de género por excelencia, que adopta las fórmulas fijas, los clisés narrativos y los estereotipos, frente a la tradición de obra original y única de la alta cultura” (Speranza 2000: 141). Por su parte, la literatura que consume Mita tampoco responde a los cánones elevados. El recorte que realiza se opera sobre lo “más popular” de la literatura, que comprende obras sentimentales, lacrimógenas, románticas, estereotípicas, fuera de todo trabajo audaz de las formas, experimentación y/o vanguardia. Es decir, una literatura parecida al cine hollywoodense. En definitiva, las novelas que menciona Mita, como *María* o *Marianela*, guardan coherencia con ese cine que consume.

Si nos centramos en el personaje de María, observamos coincidencias con las mujeres del cine de Hollywood, es su equivalente literario. Graciela Speranza señala:

Ya en los comienzos de Hollywood, la *star* encarna el rol femenino en un repertorio de arquetipos contradictorios: la virgen inocente, la *vamp* destructora y fatal, la mujer bella provocadora y sensual (206).

Y agrega la autora que la virgen y la gran prostituta, en el cine del treinta y cuarenta, se confunden en el arquetipo de *femme fatale*, que luego tomará la forma de otro arquetipo, la *good-bad-girl*: “una mujer inicialmente impura que esconde sin embargo todas las virtudes de la virgen: alma pura, bondad innata, corazón generoso” (207). María es un sustituto de esas divas irreales de Hollywood, es una mujer que no existe en la realidad de Vallejos, y por tal motivo Paquita la evoca y contrasta con todas las demás mujeres que aparecen en el capítulo. Tal vez su mejor doble sea Celia (“la pobre Celia era buenísima”; “La Celia era linda”); aunque su recorrido es inverso al de las mujeres cinematográficas: poco a poco, Paquita recolecta pedazos de discursos que opacan la figura de Celia, a tal punto que Paquita reconoce lo buena y linda que era pero, sentencia: “...con un pecado mortal sin confesar...” (2004a: 170). Ese dato, tal vez, sea el culpable de sobreimprimir en la figura impoluta de María la duda: Paquita se preguntará sobre la sexualidad de María, si habrá realizado las mismas violaciones a las leyes del sexo que ella misma cometió.

Lo que Puig aplica, en la siguiente cita, a las divas hollywoodenses es aplicable también a María:

Las imágenes femeninas representadas por Hollywood contrastaban drásticamente con las imágenes femeninas de mi pueblo natal (citado por Speranza 2000: 211).

María fracasa como modelo de comparación. Desde la óptica de Paquita, parece no haber mujer inmaculada, a no ser en el cine o, más precisamente, en la literatura que más se le parece. Esa cosmovisión condensa la “filosofía” puigiana, en la cual parece existir un ejercicio de denuncia de un orbe machista que cosifica a la mujer, y el cual se encuentra atravesado por la hipocresía, el chisme y el secreto.

Si el pueblo opera una suerte de destrucción literaria, fomenta otro discurso que lo reemplaza: el chisme³; otra forma narrativa sucede a las clásicas novelas románticas.

Paquita, al igual que Mita, participa de esta especie de doble cultura: el chisme y la literatura. Esa doble partición determina la yuxtaposición y mezcla de ambas tipologías narrativas en el monólogo de Paquita. De esta manera, concomitante al chisme, aparece *María* de Jorge Isaacs, tal vez la obra literaria más nombrada en *La traición*.

3 No es nuestra intención problematizar el chisme en tanto forma literaria. Procuramos separarlo del cuerpo de la literatura tradicional para poner de manifiesto su heterogeneidad con respecto al cuerpo literario canónico.

La obra de Isaacs coincide con el estereotipo del género femenino que le adjudica a la mujer todas aquellas cualidades referentes a la sensibilidad, la emoción, el llanto, etc. Por ejemplo, Mita dice, y en ese decir homologa el personaje de Isaacs con las actrices de Hollywood:

... las lágrimas en el cine, las lágrimas al leer *María* de Jorge Isaacs... y los hombres se alivian pensando que se las aguantan y que por eso son hombres de verdad (179).

Esta lectura, junto con el cine, pertenece al mundo femenino, y es reubicada allí por la propia Mita.

¿Pero por qué el monólogo de Paquita se centra tanto en esta novela? En *María*, se configura una relación hombre-mujer de signo opuesto a las que Paquita enuncia en su discurso. En la novela de Isaacs, en el vínculo que une a María con Efraín, no hay “pecado mortal”. María es un ser puro, es virgen y no tiene “pensamientos malos”. Por otra parte, Efraín es un amante fiel y respetuoso, nada más lejos de la figura de Raúl García. *María* es una metáfora del amor puro, es por eso que Paquita identifica la novela de Isaacs con la figura del instructor, quien renuncia a los juegos sexuales con ella: “Paquita no quiero que pase nada más, dejáme apretarme contra vos, así; ¡el instructor se desabrochó el cuello de la camisa y no pasó nada más!” (172). Los signos de admiración expresan el asombro de Paquita ante tan insólita resolución de la escena erótica entre ella y el instructor, un desenlace más parecido a la ficción que a la realidad. El instructor y *María* guardan una relación de copresencia sintáctica, como si una fuerte asociación de ideas los hiciese co-ocurrir: apenas concluida la cita transcrita arriba, agrega Paquita: “...entre el cubrecama revuelto me dejé olvidad la novela *María*” (172). Otros ejemplos: “... la sonrisa de María, la sonrisa del instructor...”; “... y fue casi al principio de las clases que le presté *María* de Jorge Isaacs [al instructor]. Y no se me acercó más”; “¿pero *María* no se la dejé al instructor en la pieza?”; “*María* de Jorge Isaacs, nunca supe si el instructor la leyó o no” (179 y 185). El instructor no sólo renuncia al acto sexual con Paquita, sino que además habla con su padre para que cuide más a su hija. Este afán protector de la sexualidad de Paquita, de su presunta virginidad, lo emparenta aún más con esa María pura de Isaacs; y de manera más específica con el rol de Efraín, símbolo de la espera, de una visión de la mujer que la aleja de la concepción machista en tanto objeto sexual.

María no ingresa de manera holgada en el universo femenino que tiene como referencia Paquita. Las adolescentes que conoce (La Rulo, la Porota, la Ñata, la Mari), como ya dijimos, son mujeres marcadas a fuego por, en primer lugar, la violación a las leyes sociales del sexo; luego, por la propagación de esas contravenciones a través del chisme. Es por eso que, junto a la imagen de la

María pura, coexiste la duda ocasionada por la inverosimilitud, por la dificultad que tiene el personaje de Isaacs de ingresar en los marcos referenciales de Paquita: “¿se habrá dejado tocar María? ¿Efraín le habrá hecho lo que quiso?” (178). E, inevitablemente, donde hay posibilidad de pecado existe el imperativo de la confesión: “¿Se habrá confesado (María) antes de morir?” (179).

4. Mabel: la confesión en proceso

En su segunda novela, *Boquitas pintadas*⁴, Manuel Puig le otorga nuevamente un lugar a la confesión, sólo que ahora explorará el terreno que le vedó al capítulo de Paquita: asistiremos, en la decimocuarta entrega, a la confesión formal de Mabel frente al sacerdote.

La presencia del acto confesional, en la trama novelística, se sigue justificando de la misma manera que en el caso anterior: la omnipresencia de la sexualidad (infringida).

Si la confesión resulta ser “una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero” (Foucault 2002: 74), entonces Puig se asume en esa certeza y orienta los discursos de Mabel y el sacerdote hacia los postulados de verdad y sus correlativos actos de habla dispuestos a develarla. Cabe recordar que esa verdad de la que habla Foucault es una verdad sexual, hija del misterio que encierra el sexo y su correspondiente voluntad de saber.

Lo que primero confiesa Mabel, lo que se jerarquiza al encabezar el discurso confesional, es la mentira, es decir la falta de *verdad*⁵. Pero el contenido de dicha mentira es sexual,⁶ de ahí la necesidad y demanda de confesión, es decir de la búsqueda y producción de discursos que enseñen la *verdad*.

La confesión fue el ámbito donde mejor se pudo apreciar esa *incitación a los discursos*. Con mucha claridad se observa esto en el episodio seleccionado de *Boquitas pintadas*: el cura no sólo *obliga* a Mabel a decir su sexualidad, sino que además la *obliga* a contarle la verdad a su marido. Aquí resulta interesante destacar el carácter extensivo de la confesión: así como Paquita procura confesarse con Mita, Mabel *debe* recurrir a su marido como instancia laica de confesión. Sin embargo, la confesión de Paquita y Mabel son de signos opuestos: mientras que la primera está apremiada por confesar esa *verdad* como si le quemase; la segunda es obligada a hablar con su marido. A su vez, en el caso de Paquita, los intentos de confesión laica preceden a la eclesiástica, mientras

4 Todas las citas fueron extraídas de Manuel Puig. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Planeta, 2004.

5 “He mentido, le he mentido a mi futuro marido” (2004b: 188).

6 “Que tuve relaciones con un solo hombre” (2004b:188).

que con Mabel ocurre a la inversa. Estas diferencias, tal vez, estén motivadas por el grado de conciencia de falta, culpa y arrepentimiento de las dos mujeres frente a la violación de las leyes del sexo.

Muy recurrente en Puig es la técnica de la elaboración de los diálogos a partir del borrado de una de las voces. En este caso, quien guarda silencio textual es el sacerdote, la instancia de poder. Como bien señala Foucault, en la confesión el poder lo detenta justamente quien no tiene la palabra y escucha, quien mueve a discurso. Una buena manera de *graficar* esta relación es el blanco textual en boca del poderoso.

Ahora bien, la voz silenciada del cura introduce, por primera vez en el texto, la palabra “verdad”; una verdad que no se ve, que no es legible. La palabra se hará legible, en un acto de sacra mayéutica, en boca del único capaz de expulsarla: el confesante. Ante la petición, insistimos silenciosa/ilegible, del cura acerca de que Mabel le diga la verdad a su marido, ella responde: “Pero cuando la verdad no sirve más que para hacer sufrir ¿hay que decirla lo mismo?” (188). La respuesta ante esta inquietud de Mabel (¿o debemos decir: ante este intento de eludir otros actos confesionales de consecuencias más gravosas?) es, naturalmente, afirmativa. La verdad: instancia suprema a la que aspira toda puesta en discurso de la sexualidad.

La estrategia argumentativa, más que confesional, de Mabel consiste en introducir una mentira menor para dar paso, con una parte del terreno allanado, a la mentira mayor: su falso testimonio ante la justicia, referido al crimen de Pancho. La inclusión de este nuevo pecado es el *incipit* de toda una serie de equívocos comunicacionales que se transforman, a lo largo del texto, en la lógica que dosifica el intercambio de información entre uno y otro interlocutor. Cuando Mabel le dice al cura que tiene otro pecado, “otra mentira”, que confesar, el sacerdote piensa inmediatamente en un “pecado de lujuria”. Pareciera que el foco de ambos actores del acto confesional está puesto únicamente en lo sexual; a tal punto que resulta conflictivo, a nivel comunicacional, apartarse del tema. Sin embargo, cuando decimos que el discurso de Mabel se aparta, con su nueva mentira, del eje sexual, es incorrecto en cierto sentido puesto que ese falso testimonio, esa falta a la (de) verdad también encierra una mentira sexual: el objetivo de Mabel era ocultar su relación con Pancho, es decir, ocultar la contravención a las leyes del sexo.

Como ya hemos indicado, existe un marcado problema de comunicación entre confesor y confesante, a tal punto que se instaura como lógica textual. Desde el comienzo, el cura equivoca las referencias, implícitos o sobreentendidos que menciona Mabel. La comunicación entre ambos personajes es netamente negativa, en el sentido de que cada cosa que se dice parece estar equivocada,

necesitada de ser enmendada y aclarada. Asombra la cantidad de “no” que gobierna la voz de Mabel, es decir el texto⁷. De un modo figurado, podemos pensar que Mabel se niega a producir la verdad que solicita el cura.

Como dijimos más arriba, a diferencia del monólogo de Paquita, en el caso de *Boquitas pintadas*, Puig textualiza el acto formal de la confesión, no su instancia previa, propedéutica y más intimista. Aquí Puig no narra una forma de pensar, nos priva del acceso a lo genuino del personaje. Este recorte del decir, este *modus operandi* de encontrar su voz configura una evaluación, un juicio. Mucho se ha hablado del grado cero de la escritura de Puig, de la eliminación de los narradores o de su objetivación extrema. Sin embargo, pese a la impermeabilidad valorativa que se pretende en la escritura, la subjetividad aflora: Mabel está connotada negativamente a partir del aspecto formal de su voz. No sólo que accedemos al lenguaje ya depurado, en pleno ejercicio comunicativo, libre del caos del fluir de la conciencia, sino que esa misma voz deja como huella la apertura de grandes paréntesis de duda acerca de la veracidad de algunas de sus afirmaciones: no resulta creíble que Mabel le confiese a su marido sus aventuras prematrimoniales, pese a que se lo asegure al cura: “Lo haré, Padre”. También dudamos de que esté “limpia” del “pecado de lujuria”, puesto que uno de los atributos del personaje, delineado a lo largo de toda la obra, es precisamente ése. Otra duda es la que se edifica frente a su afirmación de que contará toda la verdad referida al asesinato de Pancho. Por último, dudamos de que se encargará “de la educación de ese pobrecito [el hijo de Raba]” (192). Desde el punto de vista de la producción de la verdad, la confesión de Mabel es una anticonfesión: allí no hay nada genuino. Pese a que cuenta lo ocurrido entre ella y Pancho, la confesión se colma de fintas, dudas, posibles mentiras. A Mabel no le creemos muchas cosas, es decir no creemos en la *verdad* de su verdad.

Narrar el antes o el después del acto confesional, escoger el fluir de la conciencia o el diálogo con la instancia de poder supone un juicio sobre la moral del personaje, o al menos la preferencia de tal o cual pose discursiva que permita retratar, desde un mejor ángulo, al personaje.

7 “No, la verdad no serviría más que para...”; “No, Padre, no estaba enamorada de él...”; “No, el enfermo no era policía...”; “No, no tuve fuerzas para alejarlo...”; “No, mentí a la justicia por otra razón...”; “No, ella había trabajado con nosotros antes...”; “No, yo no le podía decir nada a él...”; etc. (2004b: 188 y 189).

5. La mujer en las décadas del treinta y cuarenta: psicoanálisis y confesión

Hugo Vezzetti, en su artículo “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”, nos dice que, a comienzos de la década del treinta, irrumpe el psicoanálisis, en versión divulgada, que se comenzó a masificar a través de un conjunto de publicaciones de la época, como por ejemplo el diario *Jornada*, de 1931. Allí, existía una sección, “Psicoanálisis por freudiano”, destinada a la introducción y comentarios de los conceptos de Freud.

La sociedad de aquella época estaba signada por formas del más tradicional autoritarismo, atravesada, sin embargo, por aires modernizadores que, de modo paradójico, instauraban el erotismo y la vida sentimental como temas centrales, vehiculizados por una amplia gama de soportes textuales: literatura sexológica, novelas sentimentales, revistas femeninas, etc. (Vezzetti 1999). Conforme a los supuestos foucaultianos, bajo la apariencia de una represión generalizada, en la Argentina de aquellos años, el sexo comienza a ponerse en discurso; y, en este proceso, el psicoanálisis cumplió un papel fundamental.

La importancia que Foucault le da a la confesión eclesiástica halla su justificación cuando la señala como matriz de otras muchas formas de confesión, laicas, que se afianzaron en los siglos XIX y XX, el psicoanálisis entre ellas.

Vezzetti dice que las revistas sentimentales, dirigidas a un público femenino, fueron la materia privilegiada donde encarnó eso que denomina *psicoanálisis popular*:

En algunas de esas publicaciones lo más personal era objeto de una *confesión pública*, una exposición incitada por el dispositivo del consultorio epistolar dirigido por un consejero que se presentaba como psicoanalista (1999: 175; el subrayado es nuestro).

En este pasaje podemos ver cómo, el mismo Vezzetti, llama confesión a ese acto de exponer, bajo la forma de consulta, un discurso del orden de lo privado.

En 1931, el psicoanálisis era presentado como “la moderna ciencia de interpretación de fenómenos del alma” (1999: 176). Ya desde esta afirmación, el psicoanálisis se ubica a la par de la confesión tradicional, en el sentido de que ambos *rituales* están destinados a un mismo fin: llegar al fondo del alma de quien se confiesa; y no sólo por eso, sino porque además lo que emergerá en el discurso del confesante será lo mismo, tanto para una como para otra forma: el sexo.

La obra de Manuel Puig, al menos sus dos primeras novelas, es un catalizador privilegiado de todas estas formas de producción de un lenguaje privado, de una puesta en discurso del sexo, ya sea a través del chisme/secreto, o de las diferentes formas del acto de confesión. Es por eso que nos interesa introducir el tema del psicoanálisis en este trabajo, porque Puig, eco fiel de la época en que sitúa sus novelas, también aborda esta confesión pública y masiva que fue el psicoanálisis en su forma popular. Nos centraremos en la tercera entrega de *Boquitas pintadas*: allí Mabel se confiesa, y pide consejo, en la revista *Mundo Femenino*. Sin embargo, antes de analizar el texto de Puig, indagaremos un poco más en estas nuevas formas de confesión de la década del treinta.

Como apenas hemos mencionado, la confesión psicoanalítica posee muchos puntos en común con la forma tradicional religiosa. La función de los confesores, ya sea el sacerdote o el *psicoanalista de masas*, persigue el mantenimiento del estatus quo, la defensa de los valores conservadores que rigen la sociedad de la época. Vezzetti expresa que este psi-confesor era una suerte de amalgama formada por “un descifrador que poseía la clave de interpretación de los símbolos y el confesor que con su consejo respaldaba la moral del matrimonio y volvía a poner las cosas en su lugar” (1999: 177). Ante los desórdenes de la pulsión sexual y los desarreglos de la vida amorosa, el psi-confesor asume diversas fisonomías que oscilan entre el moralista y el consejero sentimental. El psicoanálisis, en esta versión, es considerado como una psicología moral y práctica, bien separada de toda medicina mental.

En definitiva, lo que nos viene a decir Vezzetti es que la función conservadora del discurso del consejero proviene del sacerdote. Habría una superposición de funciones y discursos en estas nuevas modalidades de confesión masiva. El consejero, explica Vezzetti, estaba situado en la posición de un confesor laico, quien transmitía un discurso moralista. Hacia fines de la década del cuarenta, la teoría psicoanalítica ya estaba suficientemente extendida en la cultura de Buenos Aires. Vezzetti indica que la popularidad del psicoanalista residía en que era visto como un héroe moderno en el cual se resumía la figura del médico y del sacerdote.

La sección que existía en ciertas publicaciones, destinada a la confesión-consejo, Vezzetti la define como “un consultorio que establecía un diálogo peculiar con sus lectores (generalmente lectoras) a partir del relato de sueños, y un foro de divulgación del psicoanálisis” (1999: 177). Se trataba de la difusión de una psicología desmedicalizada, separada de las patologías y las tradiciones del manicomio. Como bien señala el autor, el psicoanálisis sólo representaba una práctica de narración de sí mismo, ligada a ciertos procedimientos del lenguaje, es decir una confesión.

Junto a las revistas femeninas, el cine fue otro importante difusor del psicoanálisis. En 1946, se estrena la película *Cuéntame tu vida* de Alfred Hitchcock. Con este film, Hollywood descubre a Freud y, en la analogía formal entre el caso policial y el caso freudiano, una nueva productividad narrativa.

El encuentro entre psicoanálisis y cine requería, nos dice Graciela Speranza, una ampliación del horizonte de expectativas del público, y Hollywood provee una vulgata psicoanalítica necesaria para la comprensión de *Cuéntame tu vida*, la cual se abre con una leyenda que resume las principales aristas de la teoría freudiana (Speranza 2000: 165).

Lo que resulta interesante es saber que Puig descubre a Freud, precisamente, con esta película de Hitchcock. Cine y psicoanálisis, dos elementos que convergen y dan forma a la obra de Puig.

Vezzetti, sirviéndose, evidentemente, de Foucault, señala que los consultorios epistolares son una manifestación más de “la incitación a las confesiones en torno a la felicidad erótica y la vida sexual”; y agrega: “el psicoanálisis se destaca como una moderna ciencia de la sexualidad” (1999: 192).

Sin embargo, es necesario precisar sobre quién recaía esa moderna *scientia sexualis*: como bien señala Vezzetti, esos consultorios epistolares hallaron su soporte en las revistas femeninas, es decir que desde los comienzos de la divulgación del psicoanálisis se operó una feminización de la consulta popular al psicoanalista.

En realidad, el acto confesional siempre estuvo ligado al prototipo de un yo femenino, tal vez debido a una concepción machista de la mujer como fuente de pecado, tal vez por una función que se le endilgaba, la cual debía preservarse y que estaba asociada a la familia, el matrimonio y la crianza de los hijos. Puig no sólo adopta el rito de la confesión como un discurso vertebrador de sus narraciones, sino que además respeta ese yo confesional femenino. Así lo demuestran sus dos primeras novelas, donde las que se confiesan siempre son mujeres: Teté y Paquita, en *La traición*, y Mabel, dos veces en *Boquitas pintadas*, una en su versión moderna (el consultorio epistolar) y otra en su forma tradicional (el confesionario).

Centrémonos ahora en la tercera entrega de *Boquitas pintadas*. Allí, un narrador objetivo da cuenta de unos números de una revista femenina, *Mundo Femenino*, los cuales pertenecen a Mabel Sáenz. Dichas publicaciones contienen una serie de consultas sentimentales y sus correspondientes respuestas.

Como expresamos más arriba, la consulta epistolar representaba un segmento muy importante de este tipo de revistas, tal es así que poseía su propia sección. En el caso de *Mundo Femenino*, la sección se denomina “Correo del

corazón”. La confesora, en este caso, es también una mujer: María Luisa Díaz Pardo.

La consulta de Mabel puede resumirse en el planteo de un disyuntiva amorosa: por un lado, está Juan Carlos, quien para ella representa la pasión, lo carnal, aunque Mabel no lo platee en estos términos; un muchacho atractivo, pero con un defecto: tiene “un porvenir incierto” (2004b). Por otro lado, está Cecil, el joven estanciero inglés, quien no presenta ninguna cualidad erótica, pero que como contrapartida promete un futuro asegurado. En definitiva, la disyuntiva podría bosquejarse con los términos amor-pasión vs. dinero. Hemos dicho que los consejos de estas revistas eran profundamente conservadores; lo que hacían era venir a poner orden en los desajustes de la pulsión sexual y de la vida amorosa. La disyuntiva de Mabel es un desorden de este tipo, y la respuesta de la consejera actúa en consecuencia: primero, le señala que continuar los amoríos con Juan Carlos “significaría romper esa armonía familiar” (2004b: 46), puesto que dicha relación va en contra de los intereses de sus padres. La consejera viene a poner las cosas en su lugar, manteniendo el estatus quo familiar. Pero no se limita sólo a eso, sino que le sugiere a Mabel acceder a los tibios requerimientos del estanciero, pero siempre conservando la conducta que a una mujer *le corresponde*: “estudia inglés y trata de aprender *por último, nunca por el principio*, la palabra yes” (2004b: 46; el subrayado es nuestro). El discurso conservador de la consejera no sólo adoctrina sobre la moral sexual, sino también defiende los intereses de clase.

Existe una diferencia entre sacerdote y consejero, amén de las obvias: mientras que el primero se limita a escuchar, a producir con su silencio el discurso verdadero del que se confiesa; el segundo (léase también psicoanalista), no guarda una actitud pasiva. La producción de *la verdad* radica en la interpretación que pueda hacer del discurso del confesante: el psicoanálisis es una herramienta hermenéutica destinada al develamiento de una verdad sexual⁸. En la confesión tradicional, es portada por quien habla y sólo necesita, para salir a la luz, ponerse en discurso; confrontemos si no estos dos pasajes:

Mabel, cuando se confiesa con el sacerdote, dice: “Padre, tiene razón, la verdad tiene que saberse... se lo prometo, contaré toda la verdad” (2004b: 192). Aquí la verdad es un elemento que se posee, sobre el cual no se necesita ejercer ninguna operatoria hermenéutica, simplemente debe ser dicha. En

8 Esta diferencia, entre una y otra forma de producción de la verdad, se debe al desplazamiento de la confesión tradicional al ámbito de la ciencia. Según Foucault, cuando la confesión se laiciza y se transforma en una *scientia sexualis*, uno de los procedimientos que permite este traspaso es el método de interpretación: la verdad no reside en el sujeto solo, sino que se construye por partida doble; se le asigna una función hermenéutica a quien escucha (Foucault 2002: 84).

cambio, en la confesión pública, a través de la revista femenina, Mabel le dice a la consejera: “Le ruego, amiga consejera, que me ayude a dilucidar mis *verdaderos* sentimientos” (2004b: 48; el subrayado es nuestro). Aquí la verdad se haya soterrada bajo la disyuntiva amorosa que se le plantea al personaje. La verdad no puede ser dicha así como así: se precisa la intervención de otro, munido de los elementos interpretativos que, en este caso, resulta ser un psicoanálisis popular.

6. Conclusión

El procedimiento que parece regir la temática puigiana es el sexo. En cada una a de sus obras, Puig indaga las voces, los comportamientos, las dinámicas sociales y políticas, las identidades y psicologías de hombres y mujeres; la plasticidad estética de la novela y sus posibles subversiones. Todo ello correlacionado fuertemente con una inquisición constante de la sexualidad. En este sentido, podemos decir que Puig es un autor freudiano: detrás de cada comportamiento y aspecto humanos, se encuentra algo del orden de lo sexual.

A lo largo de este trabajo, hemos hecho constar la vigencia de las tesis foucaultianas, a partir de la actualización que cae sobre ellas de mano de las ficciones de Puig.

La voluntad de saber algo del sexo —una suerte de voluntad voraz— dio pie a toda una arquitectura de dispositivos que el hombre fue creando a lo largo de la historia: primero los ritos confesionales, luego sus equivalencias en las distintas disciplinas científicas que brindaron los siglos XIX y XX. Puig se apropió de ese devenir inquisidor de lo sexual y lo plasmó, por lo menos, en sus dos primeras novelas: la confesión eclesiástica, el chisme, el secreto, el cine, el psicoanálisis, etc.; diferentes formas de producción de una verdad escurridiza que sólo parece entretenerse en las sombras que arroja la literatura.

Referencias bibliográficas

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

— y Speranza, Graciela. Comp. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1980*. Buenos Aires: CEDAL, 1986.

Barrancos, Dora. “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”. *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo III: *La Argentina entre multitudes y sociedades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus, 1999.

- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Panessi, Jorge. “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Pauls, Alan. *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004a.
- *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Planeta, 2004b.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Vezzetti, Hugo. “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”. *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo III: *La Argentina entre multitudes y sociedades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
-

Fecha de recepción: 25-04-06/ Fecha de aprobación: 08/09/06