

## Lucía Puenzo y la “maldita infancia”: el secreto de una traición gozosa

María José Punte<sup>1</sup>  
UCA, IIEGE (UBA)  
majo@punte.org

**Resumen:** Los infantes en la obra de Lucía Puenzo se muestran como ya envejecidos. Sus varias novelas están pobladas de estos niños siniestros, en los que la infancia jamás tuvo lugar, vampirizados por una televisión omnipresente que hace las veces de nodriza-cyborg. Esta ponencia se va a concentrar en la novela *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007) en la que Puenzo despliega una vez más su parafernalia *kitsch* para referirse a la desintegración de la familia, vinculándola a una estética del residuo. Puenzo parece haber aprendido las lecciones de Puig en lo referido a su incorporación de lo *camp*, como una forma de goce que está en la base de una “micropolítica minoritaria” (Giordano). Si el Toto de Puig absorbía del cine ciertos imaginarios sentimentales para reescribir el guión de su vida, ahora Pepino emerge de la televisión como si fuera un dibujo animado, en un pasaje que va de la “traición” a la “maldición”.

**Palabras clave:** literatura argentina – Lucía Puenzo – Manuel Puig – infancia

**Abstract:** In Lucía Puenzo’s novels, children are depicted as if they were already old. Her work is crossed by these uncanny children. Television soaks into their lives as a vampire or some kind of “cyborg” nursemaid. In her third novel, *The curse of Jacinta Pichimahuida* (2007), she returns to her main subject, the disintegration of nuclear family, exploiting at her best the use of *kitsch* to talk about contemporary society from

---

<sup>1</sup> María José Punte es licenciada en Letras por la UCA y doctora por la Universidad de Viena (Austria). Se desempeña como profesora adjunta en la cátedra de Literatura Argentina de la UCA, además de dar el Seminario de Análisis del Discurso. Desarrolla tareas de investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) y el Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) de la UBA.

the perspective of its remains. Puenzo has undoubtedly learned Manuel Puig's lessons, specially about the utilization of *camp* for a "Micropolitics of Minor". If Toto, Puig's character from *Betrayed by Rita Hayworth* (1968), writes a script for his life inspired by Hollywood's cinema of the forties and melodrama, his heir Pepino merges from Puenzo's pages as if he were a cartoon. The mark of an imaginary for the present could be symbolized by this passage from "betrayal" to "curse".

Para empezar a pensar la infancia en la obra de Lucía Puenzo, tanto en sus novelas como en sus películas, no alcanza con hacer notar que uno de los temas obsesivos de este *corpus* es la familia disfuncional. O dicho de otro modo, el desorden que pone en evidencia el carácter contingente de esta forma de comunidad, la que tiene su lugar de inscripción en el espacio del *oikos*, y que se consolida como fruto de la modernidad. La infancia, tal y como aparece en la obra de Puenzo de manera recurrente, también puede ser entendida en tanto que torsión que instala en una escritura del presente esa "ética de lo menor" de la que habla Adriana Astutti, cuando retoma la noción deleuziano-guatteriana para aplicarla a Manuel Puig. Más concretamente a un texto, "Teté, invierno 1942", uno de los capítulos de su novela *La traición de Rita Hayworth* (1968). La infancia, bajo la forma de esos "malditos niños" en términos de Astutti, se refiere a la aplicación de un tono, algo que implica una serie de concesiones en lo referente a la noción de infancia. Esto conlleva un uso de la escritura que termina al servicio de una ideología a la hora de imponer sus modelos (sostiene Astutti siguiendo a la psicoanalista Françoise Dolto). La conjunción de infancia y escritura tiene lugar cuando se evitan ciertos "tonos", algo que según su análisis se logra en el texto de Puig, ya que en él "la infancia ocurre en sus estilos como la traición de toda comunidad" (Astutti 189).

Seguir el trazo que conecta a Lucía Puenzo con Manuel Puig mediante el hilo que se tiende con la infancia, va a ser el objetivo de la siguiente exposición en torno de la tercera novela de esta autora, *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007). Más allá del evidente vínculo con lo cinematográfico que constituye una marca registrada de ambos autores, se trata de explorar las elecciones para la fabulación que no sólo implican por parte de Puenzo asumir las lecciones del maestro, colocarse por lo tanto dentro de una tradición de escritura dentro del canon. La citación que parte del título mismo, que copia casi en espejo al de Puig, y juega con una de las dinámicas centrales del hipotexto en torno del eje trazado por la “traición”, no se queda en el simple homenaje sino que abre una parábola que da cuenta del desarrollo de los medios masivos de comunicación a lo largo de las últimas décadas, en el gesto de retomar una posta. Con Puenzo se vuelve a plantear la pregunta que se hace Graciela Speranza a propósito del arte pop: ¿es glorificación naíf o crítica velada de la cultura masiva? (48). La ambigüedad es retomada, así como su no resolución. Lo que sí resulta evidente es que Puenzo asume el procedimiento puesto en marcha por Puig, intensificándolo a partir del avatar que va del cine a la televisión, o del folletín a la historieta. O a esa especie de síntesis de ambos que es el dibujo animado.

Por otro lado, la remisión a Puig es explícita en Puenzo ya que según declaraciones propias, lo que ella estaría retomando de este autor es la “oralidad” (Cinelli). Como ya analizó Alberto Giordano, Puig inventa una forma literaria menor, a saber, la narración de voces triviales en conversación (26). Esto se coloca entonces en la base de una “micropolítica” que Giordano define usando la noción antes mencionada - la de una “literatura menor”- como “minoritaria”, y que supone una desterritorialización de la Literatura (con mayúsculas). El acontecimiento en la obra de Puig, aquella diferencia que funciona como irreductibilidad (el goce que se genera en la lectura, producto de ese algo que no puede ser reconocido), es lo que Giordano subraya como

esa “*fascinación por el mal gusto*” (22). Como es sabido que sostiene Giordano, lo que define la obra de Puig son los usos anómalos de los estereotipos subculturales. Si bien tanto el *kitsch* como el *camp* eran dos estéticas del mal gusto legitimadas en los años sesenta dentro del horizonte ofrecido por el arte pop, el uso consciente que hace Puig tanto de uno como del otro, al volverlo deliberado, lo politiza.

En la obra de Puenzo, esa oralidad a la que ella misma se refiere, parece inseparable del modo en que se concibe al realismo en su narrativa. Carina González aborda la cuestión de este realismo, al que se hace necesario pensar en los albores del siglo XXI desde la idea de “deformación”, dice, que lo “afecta, tecnifica y maldice, pero nunca lo abandona” (194). González hace notar que a partir de la oralidad se introduce en las narraciones de Puenzo un extrañamiento, que se manifiesta en el modo en que acelera la trama y maneja la acción, sin apartarse de las convenciones genéricas propuestas por los medios masivos. En una era caracterizada por la virtualidad cibernética, se trata de un realismo centrado en el procedimiento, que rompe el verosímil y anula la transparencia del sentido. Conduce a lo que González define como una “sensibilidad extraña”, que si bien por un lado desarticula la representación, nunca deja caer del todo a sus fábulas en el absurdo. Esa desarticulación convive de manera no contradictoria con “cierto giro documental”, con un ojo etnográfico orientado hacia lo popular, pero también algo obsesionado por mostrar “marcas generacionales” (197). Finalmente, es un realismo que trabaja sobre estereotipos realistas, en particular con aquellos contruidos sobre los modelos mediáticos de referencialidad, que cristalizan en géneros bien reconocidos como la telenovela, el policial, el melodrama, etcétera.

El título de la novela de Puenzo recurre una vez más a una promesa que genera determinadas expectativas, no necesariamente cumplidas. La adscripción al tipo de elecciones discursivas que se abre con Manuel Puig, parece tener también en cuenta

este uso de los títulos, que tanto disgustaba a Borges (Amícolá 89). Una cierta pomposidad, aquello que se vincula con la estética *kitsch* o el amaneramiento *camp*, en este caso busca su eco en una generación posterior, aquella que creció mirando televisión. Y que se maneja, por lo tanto, con un acervo cultural en donde la erudición pasa de modo indefectible por los medios masivos: el pasaje de la biblioteca a la videoteca ya está institucionalizado. Se produce una mayor ubicuidad con la entrada en los hogares de los dispositivos visuales en el aparato del televisor. Como constata al final Pepino, el personaje de Puenzo, esa voz que conforma la red uterina es una máquina: “Todavía recordaba el gesto automático con el que su madre lo encendía cada mañana, subiendo el volumen para despertarlos a todos con la voz del extraño de turno. Había crecido arrullado por ese palabrerío” (299). Dicha erudición es una marca generacional, que tiende a fetichizar esos mismos productos resultantes de la mercantilización de las industrias culturales. En parte porque los ve como huellas mnemónicas, frente a una temporalidad percibida como todavía más fugaz. En lo que concierne al imaginario cinematográfico, lo evidente es que Rita Hayworth, la diva del cine de Hollywood de los años cuarenta, desciende de su pedestal para hacer lugar a Jacinta Pichimahuida. ¿Se trata de una claudicación del *camp*, en un mundo en el que ya no queda espacio para el glamour? La televisión avanza en la democratización de la cultura audiovisual, pero estimula también una urgencia de consumo y una aceleración de los ritmos que en realidad ponen en peligro constante el deseo de ascenso social al que le daba voz la obra de Puig. Ante eso, el único realismo plausible es el que se genera con los dibujos animados, carreras y persecuciones a velocidades inverosímiles, caídas en abismos que no conllevan consecuencias, una negación del espacio ante la percepción exacerbada del devenir temporal.

La oralidad de la novela de Puenzo se ratifica más bien en la cuestión de la leyenda urbana, es decir de un saber difuso pero tenaz, que atraviesa los discursos

sociales y adquiere más densidad en la medida en que los personajes se confrontan con el vacío. El tema de la maldición, cualquiera que fuere su existencia previa y exterior al texto, supone un corrimiento con respecto a la traición, que era esa especie de caja negra de la novela puigiana. Antes que nada la idea de maldición habla de una situación discursiva, sea que se refiera a una palabra que expresa furia o a una expresión mediante la que se desea el mal a otra persona. En segunda instancia, se aplica a una fuerza externa, de sesgo claramente negativo, ante la cual el sujeto tiene que reconocer su impotencia. No hay agencia en la maldición, a diferencia de la traición, cuya característica principal es un principio activo. En la novela de Puenzo, más allá de las anécdotas que giran en torno a las versiones televisivas del programa infantil y de sus protagonistas, la maldición se aplica a la escritura como dispositivo. El texto ofrece una reflexión metatextual acerca de la autoría, de la actividad creadora, y de un funcionamiento de los personajes tributario de Pirandello. Se refiere, por ende, a una serie de motivos vinculados con la modalidad de funcionamiento de la televisión, no sólo en términos del guión y de la serialidad, que remiten a estructuras textuales abiertas, sino también de su recepción y de los modos de ver televisión, más interactivos, dando pie a lo que se llama un “lector salteado” (Carricaburo 90-92). Las series televisivas permiten ir cambiando la trama sobre la marcha, en la medida en que se retroalimenta del impacto causado en los televidentes.

La pantalla chica, por otra parte, da impulso a la discusión en torno de la frontera cada vez más imprecisa entre ficción y realidad, que constituye una de las líneas narrativas principales de la novela de Puenzo. El personaje de Pepino está lidiando durante todo el relato con la veracidad de su propia existencia, que deberá ir confirmando en la interacción con los protagonistas de la serie de Jacinta Pichimahuida, ya que el autor Abel Santa Cruz ha muerto. Le quedan los fragmentos desperdigados del supuesto guión en el cual el Maestro había definido los destinos de

sus personajes, y que constituía su legado para Pepino, concediéndole un protagonismo ficticio, una existencia basada en el poder espurio de trabajar desde el otro lado de la pantalla. Pero Pepino está cruzando esa frontera todo el tiempo sin decidirse a permanecer de un lado o del otro, y desfigurando en esa traslación la consistencia misma del límite. Desde el momento en que el aparato de televisión entra en el hogar, la frontera parece disolverse, nos quiere decir Puenzo, quien por otro lado desarrolla un hilo de la trama en torno del *dictum* de que el que no aparece en la televisión, no existe. Los recursos desplegados por la mercadotecnia trabajan usando a su favor esa disolución, por lo que apuestan a desbaratarla cada vez más.

La presencia de Pepino en el entorno de los personajes es lo más parecido a la de un dibujo animado interactuando con actores de carne y hueso. No por nada, su partenaire femenina es Twiggy, a quien de entrada se describe a partir de la “novia cadáver”, de la película homónima de Tim Burton (*Corpse Bride*, 2005). Ambos configuran una pareja monstruosa y totalmente dispareja, pero por eso mismo del todo complementaria, la única imaginable. A Pepino se lo define en varios momentos con el apelativo de “larva”, lo que en principio apunta a dar una idea de su pequeñez física y del nivel de su autoestima, con el que se retoma la cuestión de la corporalidad que había sido abordado por Piglia a propósito de Puig: “Odió su cuerpo de larva” (Puenzo 219). El término “larva” hace pensar además en las reflexiones de Agamben sobre la infancia, o mejor dicho sobre una esfera particular de esta construcción social en su vinculación con la temporalidad. La larva que metaforiza al niño recién nacido pero también al muerto que retorna, es un elemento central para este pensador italiano en la articulación de la diacronía y la sincronía, de ahí su papel en los ritos que giran tanto en el momento de la iniciación como de la muerte, dos momentos de pasaje. Los niños y las larvas representan la discontinuidad y la diferencia entre ambos mundos. La larva, dice Agamben, es un significante inestable, por lo que reaparece siempre que se pone

en vilo la relación entre el tiempo que fluye y el que se coloca por afuera de ese flujo. Sería el primer efecto que produce la muerte, el fantasma, un ser “vago y amenazante” que permanece entre el mundo de los vivos y el de los muertos (119-126). Pepino aún a esos dos roles, el del infante eterno junto con el del espectro, en la medida en que ha quedado congelado en un estadio intermedio, gracias a la magia de la televisión.

Si Puig escribe, como constata Giordano, en una época de “feroces disciplinamientos y de secretas traiciones” (127), a Puenzo le toca escribir en un presente en el que no sólo la pertinencia del mal gusto está más allá de toda discusión, sino que el eje de la alienación se encuentra por afuera de los límites de la estructura familiar, de la que sólo quedan las ruinas. El sistema de sexo/género, uno de los *corsets* sociales a los que apuntaba el poder corrosivo de la mirada de Puig, es una variable que para Puenzo ya aparece como discusión saldada en lo que se refiere a la cuestión de la sujeción. Luego de cometer el acto de parricidio en *El niño pez* (2004), su primera novela, y de la desarticulación de la pareja parental heterosexual en su segunda novela *9 minutos* (2005), arremete en su tercera obra contra la madre, una especie de *drag-queen*. No hay voz de la madre que retomar. Si la televisión es el espejo en el que nos miramos cotidianamente, el rostro grotesco que devuelven estos personajes no puede más que ser asumido en términos del más estricto realismo.

La infancia no aparece como ninguno de los tonos a los que se refiere Adriana Astutti. No hay memoria de un paraíso perdido, ni reivindicación. No hay nostalgia, ni siquiera picardía en este relato que sólo por ausencia nos hace recordar un universo de “blancas palomitas”. El período que ubicamos al comienzo de la línea temporal humana, se encuentra hasta tal punto hollado por una mercantilización de la existencia, por la conversión de todo en mercancía, que desorganiza la noción misma de temporalidad, y decreta la muerte de la niñez. En la línea narrativa centrada en los nueve años de Pepino, en el auge del programa de *Señorita maestra*, esos niños



aparecen adultizados, sufriendo todas las patologías de la vida adulta (stress, ataques de pánico, competitividad extrema). La otra línea narrativa, la de Pepino a los treinta años, exhibe el deambular de estos personajes que han quedado descolocados: todos son larvas, hasta tal punto que varios terminan como una figura blanca pintada en el piso, la caricatura de la muerte violenta, espectacular, televisiva. La precarización de la existencia en las escrituras del presente aparece bien sintetizada en la idea de maldición. La impotencia del protagonista, que se asume como fagocitado una vez convertido en mercancía, si bien da cuenta de un inevitable fatalismo, no le impide cerrar con un último gesto, poco heroico pero suficiente para acabar con la pesadilla: apagar la televisión.

### **Bibliografía:**

Astutti, Adriana. *Andares blancos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007 [1978].

Avellaneda, Andrés. "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Núm. 202 (2003): 119-135.

Carricaburo, Norma. *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Circeto, 2008.

Cinelli, Juan Pablo. "Misterios ocultos bajo el agua". *Ñ. Revista de Cultura*. Sábado 11 de abril 2009. Web. Fecha de acceso: 7/08/15.

Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

- González, Carina. "Migración y oralidad: la vida animal en la novela EL NIÑO PEZ de Lucía Puenzo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, N°74, Lima-Boston (2011): 193-214.
- Piglia, Ricardo. "Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig". Ed. Adriana Mancini. *Ficciones Argentinas*. Buenos Aires: Norma, 2004. 305-317.
- Puenzo, Lucía. *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral (2003 [1968]).
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.