

MALDITO TANGO: DISIMULACIÓN Y TRAICIÓN EN *BOQUITAS PINTADAS* DE MANUEL PUIG

Natalino Da Silva de Oliveira

Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais – Brasil

natalinolettras@gmail.com

El objetivo de este artículo es desarrollar una relación entre cultura de masa y literatura en la obra de Manuel Puig, *Boquitas Pintadas*. Para eso será utilizado el concepto de *disimulación* como elemento alegórico para describir el método elaborado por instrumentos culturales masivos en su intento de seducir el público y también para describir la importancia del proceso de seducción de Puig en sus novelas.

Palabras clave: disimulación; cultura de masa; montaje; simulación; traición; seducción.

MALDITO TANGO: DISSIMULATION AND BETRAYAL IN MANUEL PUIG'S *BOQUITAS PINTADAS*

The aim of this paper is to develop a relationship between mass culture and literature in the work of Manuel Puig *Boquitas Pintadas*. To this end, we will use the concept of dissimulation as an allegorical element to describe the method developed by mass cultural instruments in their attempt to seduce the public and also to describe the importance of the process of seduction used by Puig in his novels.

Keywords: deception; mass culture; montage; simulation; betrayal; seduction.

Simular es inventar o, mejor, aparentar y así eludir nuestra condición.

La disimulación exige mayor sutileza: el que disimula no representa, sino que quiere hacerse invisible, pasar inadvertido —sin renunciar a su ser—.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 47

¿CÓMO SE DA LA RELACIÓN entre cultura de masa¹ y literatura en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig? ¿Existe solamente una apropiación de elementos masivos por parte del autor, o el proceso es más complejo?, para responder estas cuestiones será utilizado el concepto de disimulación como elemento alegórico del método elaborado por instrumentos culturales masivos² en su intento de seducir al público y también para describir la importancia del proceso de seducción de Puig en sus novelas. ¿Qué es disimulación y cómo es utilizada en la literatura del autor aquí analizado?

Sobre el concepto de disimulación

El arte de la disimulación es una técnica muy utilizada por la humanidad. En un significado más sencillo puede ser comprendida como fingimiento, disfraz. Generalmente es utilizada para ocultar una intención con objetivo de seducción, defensa, o simplemente

- 1 En este estudio utilizaremos los términos cultura popular y cultura de masa. Sin embargo, es necesario hacer la distinción entre los dos. La cultura popular es la producida por el pueblo, la cultura de masa, por su parte, es la cultura que es consumida por un gran número de personas. Existen manifestaciones populares que no tienen un público expresivo, así como también existen géneros masivos que no son producidos por el pueblo. Aun así, los dos términos son importantes para esta búsqueda, pues Puig se apropia de elementos de la cultura de masa (películas, radionovelas, periódicos, etc.) y de elementos de la cultura popular (refranes, canciones, etc.) en sus libros.
- 2 Por supuesto que trabajar con los términos cultura de masa y culta ya es una oposición binaria. Este ensayo no conseguirá huir de esta división, pero reconoce que los límites entre ambos conceptos son débiles y que el tiempo, el contexto social y el político cambian elementos de uno para el otro. Utilizo los términos arriesgados de cultura popular, cultura de masa y pueblo reconociéndolos de acuerdo con sus complejidades.

para producir engaño —un artificio a veces considerado astuto—. El disimulador oculta sus intenciones reales, sus verdaderos sentimientos, portando una máscara. Esto es en una concepción común del término, pues, en general, las personas confunden disimulación con simulación. Intentaré, a lo largo de este ensayo, describir y ejemplificar las dos estrategias.

Para utilizar el concepto en este artículo, se considerará la actitud disimuladora en el arte, en particular en la cultura de masa y en la literatura de Puig. La relación que será el objeto de este análisis se establecerá entre cultura masiva y literatura, pero también entre la construcción de la novela de Puig y el proceso de seducción del cual el lector es víctima.

El concepto clave del análisis propuesto (la disimulación) se tomó prestado de la obra ensayística de Octavio Paz *El laberinto de la soledad*. Pero, es necesario diferenciar entre lo que fue elaborado por Paz y la propuesta de este ensayo. El trabajo de Paz se propone reconocer características propias de México (aunque trabaje con arquetipos), que le permiten producir un arte y una cultura tan singular. En su búsqueda, encuentra en la disimulación una estrategia de supervivencia de pueblos colonizados, de la que deriva su cultura. Es decir, Octavio Paz utiliza el término en un contexto muy específico. Sin embargo, es posible pensar el concepto en otros contextos, ampliando sus posibilidades de asociación. Empezaré delimitando dos términos bien aproximados: simulación y disimulación.

La simulación sería una etapa en la que el simulador crea una invención activa de sí mismo, que debe ser recreada constantemente para mantener el engaño. Pero, esto no ocurre por el simple placer de mentir sino por una necesidad de ocultarse, de protegerse. El simulador crea un nuevo ser, una máscara, para exponer solamente aquello que él no es. Lo más interesante es que, al observar el proceso de simulación, es posible descubrir los deseos reales del individuo, sus carencias y sus miedos.

Simular es semejante a actuar. La diferencia es que el actor a veces se pierde en su personaje (aunque después retorne a encontrarse). El simulador en ningún momento se olvida de sí; puede alejarse, pero olvidarse, nunca. Aun así, es curioso observar que, mantenida por mucho tiempo, la simulación se vuelve una especie de piel. Pasa a funcionar como una técnica mimética que le permite a la persona fundirse con el paisaje; se despersonaliza, casi no existe: “[...] porque entre su personaje y él se ha establecido una complicidad que nada puede romper, excepto la muerte o el sacrificio. La mentira se instala en su ser y se convierte en el fondo último de su personalidad” (Paz 2000, 46). Octavio Paz denomina a este extremo “disimulación” (citada en epígrafe en el comienzo del artículo) y propone sus orígenes:

Quizá el disimulo nació durante la colonia. Indios y mestizos tenían, como en el poema de Reyes, que cantar quedo, pues “entre dientes mal se oyen las palabras de rebelión”. El mundo colonial ha desaparecido, pero no el temor, la desconfianza y el recelo. Y ahora no solamente disimulamos nuestra cólera sino nuestra ternura. Cuando pide disculpas, la gente del campo suele decir: “Disimule usted, señor”. Y disimulamos. Nos disimulamos con tal ahínco que casi no existimos. (47)

Sin embargo, debo discordar de Paz justamente en este punto. Si la disimulación es una técnica más avanzada, sería necesario que el individuo no perdiera su identidad en el proceso y solamente la encubriera. De lo contrario, el simulador acabaría convirtiéndose falsa e imperfectamente en el objeto de su simulación. No conseguiría pasar al otro nivel y se perdería en sus propios fingimientos.

La digresión presentada en los párrafos anteriores es necesaria para comprender qué es el proceso de disimulación, cómo ocurre y por qué. Esta técnica surge de una necesidad de burlar. Ahora, cuando pensamos en burla, pensamos también en un personaje clave de la literatura española: Don Juan, que no es un disimulador

por necesidad sino por voluntad. También el burlador (el seductor —rasgo central del protagonista masculino de *Boquitas pintadas*—) es un personaje común en las canciones de amor hispanoamericanas; “[...] es notable la frecuencia con que canciones populares, refranes y conductas cotidianas aluden al amor como falsedad y mentira” (45). La figura del burlador y sus estrategias son importantes para reconocer cómo se da el disimulo en las expresiones culturales de masa, que son distintas de literatura de Puig.

La disimulación es también un proceso de seducción. Estos elementos son importantes en *Boquitas pintadas* y en otras obras de Puig. El amor es abordado como falsedad, como conquista (como en el imaginario popular). Incluso también como práctica que puede ser observada en las culturas masivas. El cine, las telenovelas, las radionovelas, los folletines y las canciones relatan, casi siempre, casos de amor que han acabado mal. El engaño, la traición y la desilusión son temas frecuentemente utilizados en los vehículos masivos.

Puig se apropia de los temas masivos y los pone en su literatura. Además, y lo que es aún más importante, el autor se apropia de la técnica y de la metodología utilizada por estos géneros para introducir cuestionamientos. Ahí se da el proceso de seducción aplicado en sus obras. El proceso de montaje de elementos masivos es muy importante para producir efectos de reflexión en el lector (que abordaremos después). A su vez, la desconstrucción de procesos de organización característicos de productos masivos provoca una reacción crítica en el receptor.

En el libro de Puig, la mezcla de elementos de otros géneros de alta y baja cultura sin presentar una jerarquía funciona como una conversación de voces distintas que se involucra en la trama y produce interesantes efectos de choque. La historia presentada en la novela *Boquitas pintadas* podría ser solamente un melodrama común, uno de estos folletines que generalmente son consumidos sin reflexión. Y realmente el autor insiste en causar en el lector la sensación de estar leyendo un folletín, incluso cuando caracteriza

su novela con esta denominación, luego, después del título. Pero, la traición está en el hecho de que su obra no es un folletín común.

Con sus “experimentos”, Puig cuestiona los límites entre alta y baja cultura; borra estos límites, haciendo una ampliación, un desplazamiento y una desterritorialización, y enriquece la literatura al añadir a ella nuevos elementos. Con ello, expone el hecho de que no existe cultura de consumo fácil y que aquello que consideramos baja o alta cultura son términos complejos y exigen una actitud crítica y participativa del receptor. Así, propone una nueva forma de leer la cultura masiva.

Puig y la cultura de masa: seducción, traición, disimulación

El trabajo de apropiación de elementos de la cultura de masa en la literatura no empezó con Puig. Existe una línea anterior de autores que también buscaron, en géneros masivos, elementos para desenvolver “nuevos” efectos en sus textos literarios. Hacia la década de los cuarenta, empezaron en Argentina algunos cambios importantes en el medio político y económico. Un acontecimiento provocó cierta alarma en el ámbito intelectual: la llegada de las masas al poder —el peronismo—. El inicio del gobierno peronista cambió el contexto social nacional, con una mayor participación de las clases más bajas en ámbitos en los que no tenían voz.

Pero, de acuerdo con Pablo Alabarces, es a partir de los sesenta que “el otro es hablado, tematizado, discutido, e incluso simpatizado, seducido. Y en algunos casos, desde esta perspectiva los más valiosos, también habla” (Alabarces 1994, 30). En este momento, la pugna entre las clases en el sector político y social es reflejada más visiblemente en el sector cultural. El resultado es una presencia cada vez más efectiva de manifestaciones de la “cultura dominada”, “marginalizada” en géneros considerados cultos, tal como afirma Ángel Rama:

Si el ascenso en nuestra época de fuertes sectores de la clase media así como las demandas proletarias y campesinas nos han deparado

nuevos instrumentos de la comunicación masiva (de los diarios y revistas ilustradas hasta las radios y televisoras) es previsible que en su seno se fragüen nuevas formas, nuevos géneros, nuevos lenguajes, que puedan atacar libremente a temas, personas, concepciones del mundo que han emergido violentamente a ese campo de la literatura que se consideraba delimitado y cuidadosamente cercado. (2004, 293)

En este contexto desestabilizador de la década de los sesenta, surge en la escena literaria argentina el escritor Manuel Puig. En la literatura de Puig, es posible observar el trabajo de un enamorado por la cultura masiva. Aunque en la construcción que hace con el recurso del montaje sea posible percibir su ironía, esta cuchillada no está direccionada hacia la cultura masiva sino hacia quienes la consumen sin reaccionar o reflexionar sobre lo que están consumiendo y se convierten así en sujetos pasivos. Para alcanzar su objetivo, el autor utiliza el proceso de disimulación para seducir al lector, de modo que después sea posible la traición, la reflexión, el distanciamiento.

[...] la novela arma una trama perfecta de enigmas y secretos folletinescos de gran atractivo popular, pero se reserva una distancia ambigua más propia de las vanguardias. [...] pero mediante un arsenal de recursos experimentales que lo alejan del puro sentimentalismo, revela los dobleces estéticos, morales e ideológicos que los estereotipos suelen ocultar. (Speranza 2000a, 4)

En el libro *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago hace una interesante pregunta: “¿Cuál sería la actitud del artista de un país en evidente inferioridad económica en relación a la cultura occidental, la cultura de la metrópoli, y finalmente la cultura de su propio país?” (2000, 16)³. Creo que la respuesta encontrada o propuesta por

3 “Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à Cultura Ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país”. Siempre que no es nombrado un traductor significa que la traducción es mía.

Santiago es la misma que sigue Puig en su búsqueda estética: el mestizaje antropofágico, que absorbe solamente los elementos que son interesantes de la cultura masiva norteamericana y argentina para después mezclar estos con sus propios elementos, genera una obra caníbal que transforma todos los elementos en otros. Siendo así, Puig reafirma la proposición de Santiago de que “[l]a mayor contribución de Latinoamérica para la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza [...]” (16)⁴.

Así, como un caleidoscopio, Puig hace una colección (quizás no solamente con un objetivo crítico pero también afectivo, como un buen coleccionador que estima sus objetos) de elementos a priori diferentes. El método utilizado en *Boquitas pintadas* y en todos los libros de Puig es el montaje, el bricolaje cultural.

El principio estilístico del libro es el montaje. [...] El montaje hace explosionar la “novela”, estructural y estilísticamente, y abre nuevas posibilidades, del carácter épico. Principalmente la forma. El material del montaje está lejos de ser arbitrario. [...] Tan denso es ese montaje que el autor, destrozado por ella, mal consigue formar la palabra. (Benjamin 1985, 56-57)⁵

Por eso no encontramos la voz autoral en la narrativa. Y esto provoca en el lector cierto extrañamiento. Algunas críticas que se hicieron a las novelas de Puig en el pasado (cuando él publicó sus primeros libros), como la de Juan Carlos Onetti, citada por Graciela Speranza en el prólogo del libro, provienen de este efecto.

4 “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza [...]”

5 “O princípio estilístico do livro é a montagem. [...] A montagem faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilísticamente, e abre novas possibilidades, do caráter épico. Principalmente a forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. [...] Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue formar a palavra”.

Después de leer dos libros de Puig —dice Juan Carlos Onetti—, sé cómo hablan sus personajes, pero no sé cómo escribe Puig, no conozco su estilo”. [...] ¿cuánto hay de Puig en esas voces ajenas que sus novelas simulan apenas “copiar”? ¿Qué toma y qué deja de los lugares comunes del lenguaje, los clisés del folletín, el tango o el bolero, los cientos de películas que colecciona en su videoteca, las divas que venera en la pantalla? ¿Quién habla en las novelas de Puig?. (Speranza 2000b)

¿Quizá no esté ahí la riqueza de su producción literaria? ¿Quién habla? Esta es la pregunta que con frecuencia se hacían. La respuesta puede ser: quien habla es el texto, su organización, sus hilos. Como afirma Ricardo Piglia, existe en las novelas de Puig una “[...] multiplicidad de técnicas y de voces, ruptura del orden lineal, atomización del narrador. Un escritor no tiene estilo personal. Escribe en todos los estilos, trabaja todos los registros y los tonos de la lengua” (Piglia 1993, 115).

La construcción textual es la de un coleccionador (como ya defendí anteriormente). Puig colecciona y pone en el mismo espacio cultura masiva y cultura culta. Hay en cada hoja de su libro un conjunto variado de estilos y modelos comunicativos, como un mosaico. Y, en este caso, su producción literaria podría ser considerada un pastiche, pues “[e]l pastiche iguala, nivela sin establecer juicios de valor sobre los diversos elementos puestos en contacto” (Amar Sánchez 2000, 25).

Pero esta selección y recomposición en las obras de Puig siempre está cargada de significado. La estrategia empleada no es la de simple mezcla. Hay un objetivo que está siempre acompañado por el conflicto de fuerzas que provocan una tensión:

Lo popular deber ser comprendido en un sentido dialéctico, como un proceso de lucha y conflicto entre diferentes instituciones y grupos. El término apropiación parece entonces esencial, apunta a entender los usos de esa cultura que nunca son neutros [...] (14)

Eso ocurre cuando el autor se ocupa de las letras de canciones populares. Puig no solo mezcla distintas canciones sino también cambia las letras, el orden e incluso altera los vocablos. Todo esto para provocar en el lector una desconfianza. Como ejemplo de cambio, elegí el caso del epígrafe de la “Undécima entrega”:

Se fue en silencio, sin un reproche
Había en su alma tanta ansiedad. (Puig 2000, 71)

El fragmento de arriba fue tomado de una canción llamada “Volvió una noche” (1935) pero hay un cambio del vocablo “rostro” en el original para “alma” en la novela. Es una apropiación antropofágica del escritor que solo aprovecha lo que es interesante para el texto. Expresa también una costumbre de los incautos personajes de la novela de mezclar vida y arte pasivamente. También expresa la importancia del arte masivo en la vida de esta sociedad medio-burguesa.

Conclusión

Hay en *Boquitas pintadas* algunas pistas que pueden ser detectadas por el lector y que anuncian de antemano el proceso de disimulación construido por el texto. En el lenguaje producido en la red textual, es posible verificar objetos que imitan o simulan ser otros (“En un cajón del ropero, junto al pequeño rosario infantil, la vela de comunión y las estampitas a nombre del niño Alberto Luis Massa, hay un libro con tapas que imitan el nácar.”), ambigüedades (“Lo hojea hasta encontrar un pasaje que anuncia la llegada del juicio final y la resurrección de la carne” [Puig 2000, 10] —la resurrección de la carne puede hacer referencia a la cuestión religiosa o al deseo carnal, sexual—) e ironía (la narración empieza con una nota de fallecimiento: “Con este deceso desaparece de nuestro medio un elemento que, por las excelencias de su espíritu y carácter [...]. [9] —la descripción habla del carácter del personaje Juan Carlos, que

después el lector percibirá como un personaje sin carácter alguno y como un mujeriego, una especie de Don Juan, un burlador—). Como afirma Piglia:

El crimen que se narra en *Boquitas pintadas* condensa bien el mundo narrativo de Puig. [...] las figuras del folletín están en primer plano, aunque el crimen no ocupe el centro de la novela. Se ve por otro lado allí un aspecto de *Boquitas* que a menudo ha estado disimulado por la lectura “paródica” del texto: las relaciones de violencia y engaño que definen la trama social y que Puig ha ido poniendo cada vez más en la superficie de su mundo narrativo. (Piglia 1993, 116)

Así, es posible para el lector atento percibir que el texto de Puig presenta capas. Hay lectores que se pierden en la superficie, pues se enamoran por la narrativa que utiliza la máscara de las literaturas o culturas masivas, y hay otros que alcanzan las capas más profundas. Las relaciones de violencia o engaño están disimuladas en el texto.

En la “Undécima entrega”, así como en todo el libro, podemos percibir que el proceso de construcción en forma de mosaico establecido por Puig es también utilizado por sus personajes. El mismo proceso de construcción caleidoscópica desarrollado por el autor puede ser observado en las acciones de los consumidores incautos de cultura masiva (y ahí está la diferencia, la mayoría de los consumidores son incautos). Es cierto que los objetivos son distintos: mientras que el consumidor incauto se aliena, la narrativa de Puig produce una reflexión. Además, en las obras de Puig hay en segundo paso: la traición. En las construcciones que encontramos en los personajes, como los pensamientos de Raba en la “Undécima entrega”, el personaje mezcla su vida con las canciones de tango y ya es posible percibir que su vida es inspirada en la música y, como es propio de la cultura de masa, la vida, sus trivialidades, son fácilmente reconocidas en las letras de las canciones, (que son verdaderos melodramas con final vengativo o trágico). Esto ya lo afirmaba Octavio Paz cuando abordaba la cultura mexicana, en

un texto que ya hemos citado al comienzo de este artículo: “[...] es notable la frecuencia con que canciones populares, refranes y conductas cotidianas aluden al amor como falsedad y mentira” (Paz 2000, 45).

Por supuesto, es necesario tener en consideración el efecto positivo de la cultura de masa en la vida de los personajes. Las canciones ayudan a Raba a expresar sus sentimientos, a aliviar su dolor, también ayudan a Molina a seducir a Valentín en *El beso de la mujer araña*, y ayudan a Valentín a hablar de su vida amorosa.

De la misma manera, podemos encontrar en Raba un ejemplo de la utilización de las canciones para hablar de sus dolores interiores. Ella construye un pastiche relacionando su vida con la vida de personajes de los tangos “Lonjazos” (Domenech 1932), “Maldito tango” (Freire 1916), “Cieguita” (Keppler 1926) y “Te lloran mis ojos” (1939 Alfredo Malerba).

Raba empieza con “Lonjazos”, que es el lamento de un gaucho que perdió la mujer amada —Raba imagina que está muerta y que Pancho va a sufrir como el personaje de la canción—. En “Maldito tango”, ella describe su relación con Pancho como una danza en la que queda clara la dominación masculina. Después pasa a “La cieguita” y por último a “Te lloran mis ojos”. El monólogo de Raba viene siempre mezclado con fragmentos de las canciones. En estos, es posible percibir el encantamiento que el tango produce en la vida del personaje que fantasea con las letras. También queda claro que ella se pone en el lugar de la víctima, la engañada. En “La cieguita” el título es aprovechado por Puig con el objetivo también de construcción del estereotipado personaje (la engañada, la ciega, triste y traicionada). Y en “Te lloran mis ojos” ella describe en tono melodramático la pasividad y la entrega a Pancho: “[...] eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad [...] castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal [...]” (Puig 2000, 74).

El proceso de montaje en *Boquitas pintadas*, como lo señala Amar Sánchez, es el de seducción seguida de traición. Añadido a este proceso, hay un movimiento de escritura entre las fronteras

entre cultura de masa y culta que hace que estas queden débiles y más amplias en una constante situación de tensión. Esta relación con los *mass media* produce una especie de encantamiento en el lector pasivo. Hace que él crea (ahí está el engaño) que está leyendo una literatura consumible y desechable.

El subtítulo de la novela de Puig, *folletín*, y el contacto que existe con géneros propios de la cultura de masa, hace que este tipo específico de lector (aquel que prefiere leer folletines) establezca un pacto de lectura pensando estar en un lugar confortable y común. En este momento surge la traición. Después de que el lector está involucrado en la red ya no es posible salir de la misma forma que entró. Es como la letra de “Maldito tango”, que no por casualidad se encuentra en la obra:

La culpa fue de aquel maldito tango
 Que mi galán enseñóme a bailar
 Y que después, hundiéndome en el fango,
 Me dio a entender que me iba a abandonar.
 Mi corazón, de pena dolorido,
 Consuelo y calma buscó en el cabaret,
 Mas al bailar sentí en el corazón
 Que aquella mi ilusión, se fue. (Puig 2000, 72)

El lector, que empezó la lectura pensando que era un folletín, aprendió a bailar, (“que mi galán enseñóme a bailar”). El gusto por la literatura de fácil consumo es la primera etapa, la seducción. La segunda etapa es la desilusión, el abandono, el cambio, el desplazamiento que tiene como objetivo provocar la reflexión (“Me dio a entender que me iba a abandonar”). La última etapa sería la reflexión, la traición, que tiene como resultado el abandono de la ilusión (“Que aquella mi ilusión, se fue”).

Pero, las trampas presentes en el libro o la temática que se inspira en recursos utilizados por la cultura masiva son solo un medio para generar una conciencia crítica. Solamente esta podrá percibir

que los dos vocablos (seducción y traición) también pueden ser utilizados para describir el proceso de alienación provocado por la cultura masiva. Los incautos se pierden en las películas del cine de Hollywood, en las canciones de tango y bolero de la radio, en las telenovelas, en las cartas, en las conversaciones telefónicas, en los monólogos interiores de los personajes.

En *Boquitas pintadas*, la relación entre tangos, boleros, cine, novelas y literatura, cultura de masa y “cultura”⁶ es el eje fundamental de la obra. Todas las entregas empiezan con un epígrafe que es un fragmento de una letra de canción. En las letras de tango hay una mezcla de violencia y sensualidad. Pero es el proceso de seducción, seguida de traición y desilusión presente en las canciones, lo que revela, *mise en abyme*, el método empleado por Puig en sus novelas.

Obras citadas

- Alabarces, Pablo. 1994. “Wash: dialogismos y géneros populares”. *Nuevo texto crítico* VI (12-13): 29-38.
- Amar Sánchez, Ana María. 2000. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Benjamin, Walter. 1985. “A crise do romance. Sobre alexanderplatz, de döblin”. Vol. 1 de *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas* 5.a Ed., 54-60. São Paulo: Brasiliense.
- Domenech, Andrés. 1932. “Lonjazos”, escrita por Jesús Fernández Blanco. Rezo Gaucho. Odeon.
- Freire, Osmán Perez. 1968. “Maldito Tango”, escrita por Luis Roldán. Sin Palabras (Libertad Lamarque). RCA.

6 Estas diferencias generalmente son marcadas por estudiosos con un intento elitista de aislar una de otra y de establecer límites. Pero, yo así como Martín Barbero “[...] parto de la idea de que los medios de comunicación no son un puro fenómeno comercial, no son un puro fenómeno de manipulación ideológica, son un fenómeno cultural a través del cual la gente, mucha gente, cada vez más gente, vive la constitución del sentido de su vida” (Martín Barbero 1995, 183).

- Gardel, Carlos. 1935. “Lonjazos”, escrita por Alfredo Le Pera. Volvió una noche. RCA Víctor.
- Lais, Keppler. 1926. “Cieguita”, escrita por Ramuncho. Disco Nacional Odeon Orquesta Fresedo. Odeon.
- Malerba, Alfredo. 1939. “Te lloran mis ojos”, escrita por Homero Manzi. Tango de mi vida. Rial Producciones.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Paz, Octavio. 2000. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a el laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, Ricardo. 1993. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones urraca.
- Puig, Manuel. 2000. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: La biblioteca argentina.
- Rama, Ángel. 2004. “Rodolfo Walsh en el conflicto de las culturas”. En: *Ficciones argentinas: Antologías de lecturas críticas*, 261-302. Buenos Aires: Norma.
- Santiago, Silviano. 2000. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Speranza, Graciela. 2000a. Prólogo. En Puig, Manuel *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: La biblioteca argentina.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 1984. *Teoría estética*. Madrid: Orbis.
- Amícola, José y Graciela Speranza. 1997. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Viterbo editora.
- Amícola, José. 1992. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo editorial latinoamericano.
- Benjamin, Walter. 1898. “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*, 17-59. Buenos Aires: Alfaguara.
- Benjamin, Walter. 1999. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
- Bordieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, Peter. 1995. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Anagrama.

- García Canclini, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. 1969. *La industria cultural. Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Huysen, Andreas. 2002. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lafforgue, Jorge. 2005. *Figuraciones literarias del siglo xx. Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*. Buenos Aires: Taurus.
- Mallea, Eduardo. 1961. *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Masotta, Oscar. 1967. *El "pop-art"*. Buenos Aires: Columba.
- Prieto, Martín. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Speranza, Graciela. 2000b. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Yanuzzi, Andrea. *Tres lecturas sobre Manuel Puig*. Universidad de Pittsburgh: Pittsburgh, 1996.