

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 6 (1994)

Artikel: Trópicos y tópicos : la novelística de Manuel Puig
Autor: Kunz, Marco
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840956>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

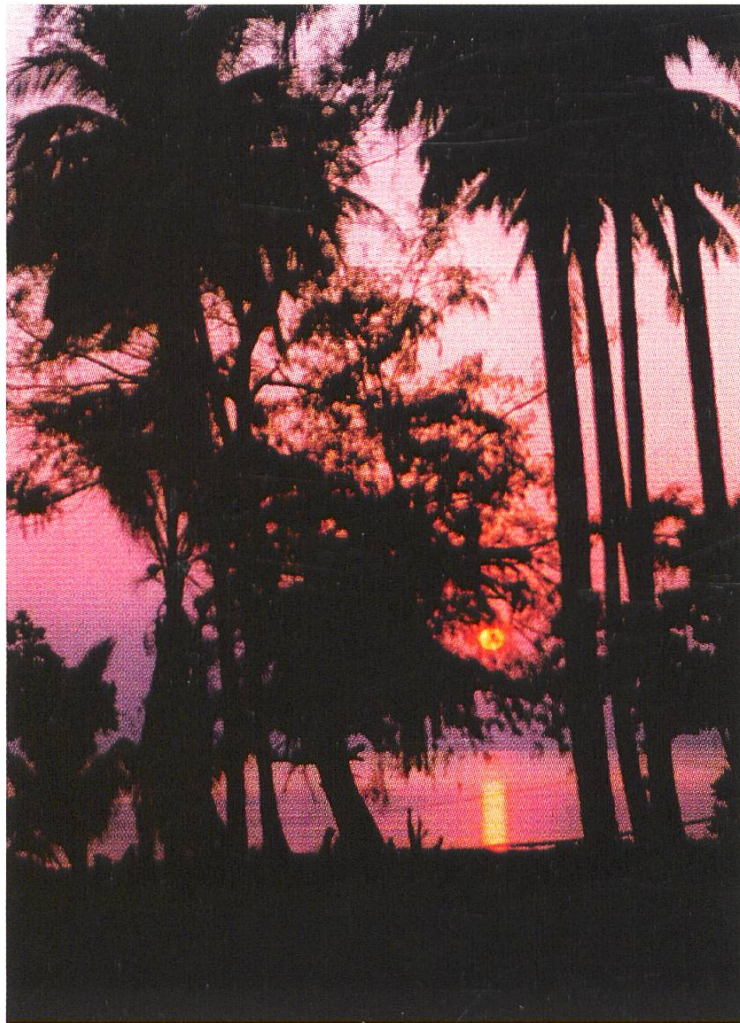
Download PDF: 03.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TRÓPICOS Y TÓPICOS

LA NOVELÍSTICA DE MANUEL PUIG

Marco Kunz



TRÓPICOS Y TÓPICOS

LA NOVELÍSTICA DE MANUEL PUIG

Marco Kunz



© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne 1994

© Marco Kunz

ISBN 2-940028-10-9

Dirección: Antonio Lara Pozuelo
Luis López Molina

Suscripción: Hispanica Helvetica
Sección de español
Université-BFSH 2
CH-1015 Lausanne

ÍNDICE

1	Cae la noche tropical: Introducción	7
2	Hacia el trópico: las novelas y sus títulos	17
2.1	La traición de Rita Hayworth (1968)	25
2.2	Boquitas Pintadas (1969)	31
2.3	The Buenos Aires Affair (1973)	37
2.4	El beso de la mujer araña (1976)	43
2.5	Pubis angelical (1979)	55
2.6	Maldición eterna a quien lea estas páginas (1980)	63
2.7	Sangre de amor correspondido (1982)	71
3	Cae la noche tropical (1988): Trama y estructura	77
4	La escritura de Puig: diversificación discursiva y narrador escamoteado	89
4.1	¿Diálogo o monólogo?	99
4.2	Persona y personaje	109
4.3	Mímesis y diégesis	117
4.4	Detalles	121
4.5	Realidad, ficción y punto de vista	129
4.6	Sustituciones	135
5	El trópico de Manuel Puig	145
5.1	El trópico de los personajes	149
5.2	Los personajes en el trópico	161
5.2.1	El jardincito de Luci	162
5.2.2	La isla	166
5.2.3	Ilusión y desilusión en el paraíso	175
6	Cae, por fin, la noche tropical: Conclusión	187
	Agradecimientos	193
	Bibliografía	195

1

CAE LA NOCHE TROPICAL : INTRODUCCIÓN

"Para mí siempre la máxima aspiración era la de vivir en el trópico."¹

Sobre el mar tranquilo brilla la luna creciente. Las siluetas negras de esbeltas palmeras se destacan del azul oscuro del cielo nocturno. Desde la playa, la vista alcanza la línea fina del horizonte. Sólo el canto de los grillos y el chirriar de las cigarras en la vegetación espesa, el suave murmullo de las olas mansas y una música lejana (tal vez unos acordes de "bossa nova", tal vez la infatigable percusión de un ritmo afroamericano) dan un discreto fondo sonoro al cuadro idílico.

Las resonancias acústicas, sin embargo, no se oyen fuera de la imaginación. Este escenario óptico no es más que el diseño de la cubierta de un libro en la cual luce, como un letrero de neón digno de una discoteca de Copacabana, el título de la última novela de Manuel Puig: *Cae la noche tropical*. Sin que hayamos pisado nunca una playa tropical, pocos tópicos pictóricos bastan para situar geográficamente el paisaje dibujado. En nuestra memoria de imágenes, donde se almacenan impresiones de segunda mano, reconocemos un sueño colectivo de los que viven en regiones más frías. Se nos ofrece la visión estereotipada de un trópico de tarjeta postal, de publicidad turística o de una película hollywoodiense con decorado exótico.

Cae la noche tropical. La noche implica una promesa de misterio y sexo que cuadra bien con la gama de estereotipos asociados con el trópico (juventud, pasión, instinto, abundancia, sensualidad, calor, etc.) y

1. Manuel Puig en una entrevista con Jorgelina Corbatta, *Encuentros con Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", CXXIII-CXXIV, 1983, pp. 591-620; citamos p. 620. -A la pregunta si el trópico era para él algo como el paraíso localizado, Puig contestó: "Sí, sí, exacto".

explotados en cualquier spot televisivo para vender limonadas, perfumes, chocolate con sabor de coco, o lo que sea.

¿Cómo imaginarnos a los personajes de esta novela? Quizás como aquella grácil muchacha de Ipanema que camina hacia el mar sin darse cuenta de la mirada lánguida de su adorador: "When she walks it's like a samba, that swings so cool and sways so gently"². ¿Y el paisaje? Una isla, por supuesto, igual a la de la película *The Blue Lagoon* que cuenta "la historia de una pareja y el amor entre ellos en el seno de una isla salvaje"³. Con escenas románticas bajo palmeras en la bahía que vemos en esa tarjeta en cuyo reverso se lee: "Maldives -Heaven on Earth". ¿O será la costa brasileña que describe Lévi-Strauss?:

"Le rivage entre Rio et Santos propose encore des tropiques de rêves. La chaîne côtière [...] dévale dans la mer et la découpe d'îlots et de criques; des grèves de sable fin bordées de cocotiers ou de forêts humides, débordantes d'orchidées [...]"⁴.

El título de la novela y la ilustración de la cubierta forman un emblema cuyo simbolismo prometedor pertenece a la imaginaria de una cultura de masas que el lector europeo comparte con los personajes argentinos de Manuel Puig. El trópico como espacio psíquico idealizado hacia el que se proyectan deseos insatisfechos en la vida cotidiana, como un lugar onírico donde se cumplen anhelos de sensualidad y armonía, es tema recurrente en la novelística del malogrado autor argentino. Este paraíso localizado en las zonas ecuatoriales contrasta violentamente con la monotonía de General Villegas (provincia de Buenos Aires) donde Puig pasó su infancia: "Era la ausencia total de paisaje aquella Pampa seca que es una planicie donde no crece nada, un pasto que es bueno para el ganado y ni siquiera es verde"⁵. Tanto en su vida como en su obra, Puig se acercó cada

2. Así reza la letra de la canción *The Girl from Ipanema* (Jobim/ de Moraes/ Gimbel), el gran éxito que, interpretado por Antonio Carlos Jobim, João Gilberto y el saxofonista norteamericano Stan Getz, popularizó la "bossa nova" fuera del Brasil.
3. Carlos Aguilar, *Guía del Video-Cine* (Madrid, Cátedra, 1987): la película inglesa, dirigida por Frank Launder (1949), fue muy famosa en su época "por su visión idílica del amor heterosexual" (p. 468).
4. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (Paris, Plon, 1984), p. 97.
5. Manuel Puig en una entrevista con Reina Roffé, *Manuel Puig: Del "kitsch" a Lacan*, en: Roffé (ed.), *Espejo de escritores* (Hanover USA, Ediciones del Norte, 1985), pp. 130-145; citamos pp. 131-132.

vez más al trópico⁶: de Coronel Vallejos, escenario pampeño de sus primeras novelas, *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969), pasó a la capital argentina en *The Buenos Aires Affair* (1973) y *El beso de la mujer araña* (1976), y finalmente, haciendo un largo rodeo por México - *Pubis angelical* (1979)- y Nueva York -*Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980)-, llegó al Brasil con *Sangre de amor correspondido* (1982). Estos títulos se leen como una sinuosa historia de amor. Y como desenlace *Cae la noche tropical* (1988)⁷. Ya antes de que abramos el libro, Puig y el diseñador de la portada⁸ nos seducen con unos clichés tan sobados que

6. Manuel Puig nació en 1932 en General Villegas. Empezó los estudios de arquitectura y filosofía en la Universidad de Buenos Aires. En 1956 obtuvo una beca para el "Centro Sperimentale di Cinematografia" de Roma, donde colaboró en la producción de películas como ayudante de dirección. Después de estancias en París, Londres y Estocolmo (1957-1959) -lavaba platos para sobrevivir- hizo experiencias profesionales en la industria del cine en Argentina (1960) y en Roma (1961-1962). Se trasladó a Nueva York en 1963, consiguió un empleo en la oficina de Air France y escribió su primera novela. Regresó a Argentina en 1967, pero abandonó el país definitivamente cuando la censura prohibió sus novelas *The Buenos Aires Affair* y *El Beso de la mujer araña*. Vivió algunos años en México (1973-1976) y en Estados Unidos (1976-1980). A partir de 1980 residió en Río de Janeiro, hasta que se instaló en Cuernavaca, México, donde en julio de 1990 murió a causa de una complicación después de una operación. -Para más detalles biográficos v. Manuel Puig, *Losing readers in Argentina*, en "Index on Censorship", XIV, núm. 5, oct. 1985, pp. 55-57, y también la cronología en Alan Pauls, *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires, Hachette, 1986), pp. 5-10. Cf. además el necrólogo de Pamela Bacarisse, *Manuel Puig (1932-1990)*, en "Revista Iberoamericana", LVI, núm. 152-153, julio-dic. 1990, pp. 1365-1370. Son también muy informativas las entrevistas indicadas en la bibliografía y el artículo de Guillermo Cabrera Infante, *La última traición de Manuel Puig*, en "El País", 24-VII-1990, pp. 22-23.
7. Citamos todas las obras de Puig en las ediciones españolas de Seix Barral, indicadas en la bibliografía. El número del capítulo se indica en cifras romanas.
8. Sobre la portada de la novela más famosa de Puig, *El beso de la mujer araña*, v. Michèle Ramond, *La femme ombilicale: Quelques réflexions sur la Femme araignée à partir de l'image de couverture*, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa, avril 1982* (Fontenay-aux-Roses, Les Cahiers de Fontenay, num. 26-27, juin 1982), pp. 155-159; -Cf. también Laurie Edson, *Visible Language in Contemporary Culture*, en: "Visible Language", XIX, 4, autumn 1985, pp. 410-425.

nos creemos, erróneamente, inmunes a su encanto, hasta descubrir que la ilustración nos sugiere exactamente las asociaciones insípidas que rechazamos para no pecar contra el "buen gusto". No obstante, la trivialidad obvia nos pone en alerta, la ostentación de lugares comunes nos induce a desconfiar del mensaje inmediato y nos prepara para una lectura antifrástica. En efecto, al leer las primeras frases, la visión de cocoteros bajo la luz plateada de la luna se desvanece en favor de otra vista del anochecer en el trópico:

-**Q**ué tristeza da a esta hora, ¿por qué será?

-Es esa melancolía de la tarde que va oscureciendo, Nidia. Lo mejor es ponerse a hacer algo, y estar muy ocupada a esta hora. Ya después a la noche es otra cosa, se va esa sensación.

-Sobre todo si se puede dormir bien. Y así no se piensa en las cosas terribles que ocurrieron.

-Vos tenés esa suerte, no sabés lo que ayuda. Al no poder agarrar el sueño es cuando se empieza a pasar todo lo más espantoso por la cabeza. Si no fuera por las dichas pastillas yo no podría haber aguantado todo este tiempo.

-No te quejes, Luci, que vos no tuviste una desgracia como la mía. (I, p. 5)

Tristeza, melancolía, desgracia: el crepúsculo trae todo lo contrario de lo que anuncia la carátula. Puig subvierte nuestras expectativas confrontándonos, no con alguna muchacha de Ipanema, sino con dos argentinas viejas, Luci (81 años) y su hermana Nidia (83), que buscan refugio de sus pesadillas y se entretienen con los relatos de vidas ajenas. La amargura y la soledad de la vejez, la añoranza de revivir lo pasado, la proximidad de la muerte y la rebelión contra el destino, el rechazo de esperar pasivamente la hora fatal son los temas de la última novela de Manuel Puig. No el trópico exuberante, sino la noche como símbolo de la vida que llega a su término es el leitmotiv declarado del texto. El verbo *caer* del título despliega todos sus matices ligados a la idea de desmoronamiento, destrucción y vanidad de la existencia que expresan también otros vocablos de la misma familia léxica: caída, decadencia, decaimiento y caducidad. Todo se orienta hacia la muerte. El trópico soñado no es el trópico real. Ahora sí nos acordamos de que el libro citado de Lévi-Strauss se llama *Tristes tropiques* y refuta con vehemencia el cliché del exotismo idílico. Para Lévi-Strauss, los relatos de viajes por el trópico son "les épicés morales dont notre société éprouve un besoin aigu en se sentant sombrer dans l'ennui". Son deformaciones

inevitables que corrigen la realidad vivida para hacerla corresponder a la imaginación:

"[...] ces modernes assaisonnements sont, qu'on le veuille ou non, falsifiés. Non certes parce que leur nature est purement psychologique; mais parce que, si honnête que soit le narrateur, il ne peut pas, il ne peut plus nous les livrer sous une forme authentique. Pour que nous consentions à les recevoir, il faut, par une manipulation qui chez les plus sincères est seulement inconsciente, trier et tamiser les souvenirs et substituer le poncif au vécu."⁹

De "trópicos tristes" habla también Luis Rafael Sánchez: "el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido"¹⁰. El autor puertorriqueño se deleita en un delirante y ambivalente juego con las variadas formas que adoptan los clichés del tropicalismo (sobre todo los relacionados con la música y el sexo) en una sociedad alienada por una cultura de masas importada. *Cae la noche tropical*: el título hace pensar, por antinomia, en una obra del cubano Guillermo Cabrera Infante: *Vista del amanecer en el trópico* (1974), una crónica de la violencia en Cuba, "esa triste, infeliz y larga isla [...] eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna"¹¹. Cuando tratemos del trópico ambiguo en la narrativa de Manuel Puig, estas citas siempre resonarán en nuestra memoria.

La obra de Manuel Puig es un gran macrotexto en el cual, a pesar de la extraordinaria riqueza de recursos técnicos, vuelven con insistencia los mismos motivos. En este cosmos literario nos topamos con personajes que, como Luci y Nidia, no se sienten bien en la vida, que llevan todos el estigma de la insatisfacción: solitarios frustrados, encerrados en sus prisiones interiores, visionarios cinéfilos con un gusto bastante cursi, desamparados emocionales con una enorme necesidad de cariño. Lamentan la pérdida de alguien, la falta de algo esencial para su felicidad. Desean haber vivido otra vida, quieren ser otros pero ni siquiera logran ser ellos mismos: "Lo que los oprime es la imposibilidad de pensar por sí mismos,

9. Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 37.

10. Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho* (Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987¹²), p. 13.

11. Guillermo Cabrera Infante, *Vista del amanecer en el trópico* (Barcelona, Plaza & Janés, 1984), p. 229.

de ser originales"¹². "Drogados de lugar común" los llama Severo Sarduy¹³. Buscan una escapatoria y encuentran consuelo en ilusiones, en el sueño necesario para aguantar la vida: *The Necessary Dream* se titula acertadamente un excelente libro de Pamela Bacarisse sobre la narrativa de Puig¹⁴. Son sueños cuyas imágenes claves resultan intercambiables entre los individuos, sueños obsesivos, que tienen sus raíces en el subconsciente colectivo, como el del trópico que nos proponemos estudiar, pero cuyo significado se entiende únicamente a la luz del deseo individual, de los mitos íntimos y los demonios interiores de cada soñador¹⁵.

Los seres que pueblan el mundo (no sólo literario) de Puig sufren bajo la represión en todas sus formas, sexual en primer lugar, pero también social y política: en el fondo, estos tres dominios son inseparables para el novelista argentino. Su literatura se interroga siempre sobre las posibilidades de liberación y propone alternativas utópicas¹⁶ sin imponer panaceas. Juan Manuel García Ramos sugirió en el subtítulo de su tesis que esta liberación sería también deseable para la crítica literaria: *La narrativa de Manuel Puig (Por una crítica en libertad)*¹⁷. Los estudios sobre la narrativa de Puig adolecen a menudo de una dependencia excesiva de alguna

-
12. Manuel Puig en una entrevista con Danubio Torres Fierro, en *Memoria Plural: Entrevistas a escritores latinoamericanos* (Buenos Aires, Sudamericana, 1986), pp. 204-214; citamos p. 207.
 13. Severo Sarduy, *Boquitas pintadas: parodia e injerto*, en: "Sur", CCCXXI, 1969, pp. 71-77; citamos p. 76. Sobre la función del lugar común en la obra de Puig, cf. también el capítulo "Lo común y lo extraño" en Alberto Giordano, *La experiencia narrativa. Juan José Saer-Felisberto Hernández - Manuel Puig* (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1922), pp. 71-87.
 14. Pamela Bacarisse, *The Necessary Dream: A Study of the Novels of Manuel Puig* (Cardiff, University of Wales Press, 1988). Contiene estudios sobre todas las novelas de Puig, excepto *Cae la noche tropical*.
 15. Cf. Jorgelina Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* (Madrid, Orígenes, 1988).
 16. Cf. Elías Miguel Muñoz, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig* (Madrid, Pliegos, 1987).
 17. Juan Manuel García Ramos, *La narrativa de Manuel Puig (Por una crítica en libertad)* (La Laguna, Publicaciones de la Universidad de La Laguna, [Colección Monografías núm. 6], 1982). Analiza las primeras cinco novelas de Puig. [En el momento de corregir las pruebas de este libro, nos enteramos de que el estudio de García Ramos acaba de reeditarse (Univ. de la Laguna, 1993). Desgraciadamente todavía no hemos podido consultar esta nueva versión ampliada].

teoría que sólo puede aplicarse si se subordina el texto a un modo restrictivo de pensar que le es totalmente ajeno. Además, estas teorías se han concebido sin conocimiento de las posibilidades insospechadas que revela la práctica literaria de Puig: esquematizan el esqueleto del libro, pero no explican el organismo. Nos parece poco satisfactorio limitar el estudio de una obra ficticia a la ilustración de un modelo teórico que, en vez de dilucidar los múltiples aspectos del texto, prefiere malentenderlo, mutilarlo incluso, para salvar así la coherencia del método hermenéutico. Creemos que las teorías -y subrayamos el plural- son útiles sólo cuando no son un impedimento para la libertad: hay que elegir las y modificarlas en función del texto, la primacía de éste sobre la crítica es nuestra premisa metodológica. Si nos ayuda a comprender mejor el libro que leemos, optamos por el eclecticismo y corremos con mucho gusto todos los riesgos contra los que nos previene Raúl Bueno Chávez:

"Prescindir de esa teoría significa conducir a la crítica por vías aleatorias, donde la improvisación, el subjetivismo y la arbitrariedad, entre otros peligros, amenazan invalidarla como reflexión productora de conocimientos sobre la obra, y reducirla al papel de simple paráfrasis o mero comentario intuicionista"¹⁸.

A pesar de estos "peligros" no sacrificamos nuestra independencia respecto a la teoría literaria: sólo el texto que vamos a analizar nos puede sugerir los métodos convenientes para entenderlo. Novelas polifónicas como las de Puig exigen acercamientos múltiples. Improvisación e intuición no son nocivas, sino a menudo saludables y a veces incluso imprescindibles. Buscar el equilibrio entre tipología formal, reflexión teórica y comentario personal es un ejercicio de funámbulo, siempre a punto de resbalar y romperse la nuca, pero a nuestro entender la manera más interesante de enfrentarse con la materia escurridiza de la creación artística. Cada hipótesis hermenéutica, por subjetiva que sea, debe corroborarse con argumentos, mediante el cotejo de citas y la comparación de procedimientos técnicos que hagan destacar tanto lo semejante como lo distinto. El análisis de texto es también una actividad creativa, una síntesis producida por la interacción de dos subjetividades, la del escritor y la del crítico. En este libro quisiéramos analizar la obra de Puig a la luz de *Cae la noche tropical*

18. Raúl Bueno Chávez, *Sobre la enunciación narrativa: de la teoría a la crítica y viceversa (a propósito de la novelística de M. Puig)*, en: "Hispanamérica", XI, 1982, pp. 35-47; citamos p. 35.

conciliando el interés por los aspectos formales de la narración y el estudio de un motivo (el trópico) bajo el denominador común de dos conceptos centrales en la novelística de Manuel Puig: la ausencia, entendida a la vez como noción estructural y psicológica, y la ilusión.

Con *Cae la noche tropical* se cierra la obra de uno de los novelistas más originales de la literatura moderna. Dada la fecha de publicación reciente, todavía no existe mucha bibliografía¹⁹ sobre este libro y podemos ofrecer una contribución original al conocimiento de la narrativa de Manuel Puig. A partir de *Pubis angelical* (1979), los críticos parecían perder interés en la obra de Puig. Las reseñas periodísticas se volvían cada vez más desfavorables, y trabajos de más calado escasean hasta ahora. El gusto de los lectores de oficio pedía la consolidación de una escritura basada en los experimentos de *La traición de Rita Hayworth* a *El beso de la mujer araña*, Puig en cambio prefería buscar siempre formas nuevas aunque corriera el riesgo de decepcionar una parte de su público. No obstante, la creación del autor se desarrolla con gran consecuencia: quisiéramos mostrar que *Cae la noche tropical* es el resultado de una evolución coherente.

Este estudio es un viaje en busca del trópico de Puig. Antes de zarpar hacia nuestra meta resumimos las etapas previas: echamos una ojeada [2] sobre las siete novelas que precedieron al libro que nos interesa en primer lugar, sin poder ocuparnos aquí de las dos piezas de teatro y otros tantos guiones de películas que Puig ha publicado en forma de libro. Después

-
19. De los libros dedicados a la obra de Puig, sólo en Jonathan Tittler, *Manuel Puig* (New-York, Twayne, 1933), pp. 94-102, hay un capítulo sobre esta novela. El artículo de Steven DuPoy, *Brazilian Nights, Argentine Voices: "Tropical night Falling*, en "Review of Contemporary Fiction", XI, núm. 3, 1991, pp. 246-252, se limita a resumir la intriga. Además hemos encontrado algunas reseñas y una entrevista en que Puig habla de su última novela: -Dante Carignano, *Contar y escuchar el amor y la muerte*, en: "Insula", 510, junio de 1989, p. 25; -Malva Filer, *Manuel Puig. "Cae la noche tropical"*, en: "World Literature Today", LXIV, 3, summer 1990, p. 443; -Bella Jozef, *Manuel Puig, Cae la noche tropical*, en: "Hispanamérica", XIX, núm. 56-57, 1990, pp. 215-217; -Susanna Regazzoni, *En una noche tropical dos señoras...*, en: "Rassegna Iberistica", XLI, diciembre de 1991, pp. 29-40; -Esperanza López Parada, *Distraer a la muerte - Manuel Puig vuelve a privilegiar lo femenino* ("El País", 9-10-1988); -Rosa Montero, *Entrevista: Manuel Puig - Un caracol sin concha* en: "País semanal", núm. 606, 20-XI-1988, pp. 24-31. También se discute esta novela en Juan Manuel García Ramos (ed.), *Manuel Puig* (Madrid, Cultura Hispánica, 1991), passim.

seguiremos un itinerario espiral: partiremos de *Cae la noche tropical*, nos alejaremos a veces, pormenorizando aspectos de otras novelas, para volver de nuevo al objeto principal. Nuestra reflexión se articulará en tres partes que podríamos distinguir, invirtiendo un poco el orden, con los títulos que encabezan las tres secciones de *Rayuela* de Julio Cortázar. "Del lado de acá": primero una presentación en resumen de la novela [3] seguida de un análisis del uso de distintos tipos discursivos, su variedad en la obra de Puig y su función narratológica en *Cae la noche tropical* [4]. "Del lado de allá": el trópico propiamente dicho, o sea el mito tropical y paradisíaco en la obra de Puig y, especialmente, en *Cae la noche tropical* [5]. "De otros lados": no menos prescindibles o imprescindibles como los capítulos suplementarios de Cortázar son nuestras notas, a veces tan abultadas que recuerdan un artículo de Severo Sarduy: *Notas a las notas a las notas...*²⁰. Las notas son archivo de materiales, documentación, bibliografía, fichero, cantera de ideas que no se pueden apurar en el margen de este trabajo, inventario de dudas, obra en construcción, cajón de sastre, mesa redonda, en breve: un fragmentado texto paralelo cuya heterogeneidad pone en tela de juicio la completud del texto principal.

20. Severo Sarduy, *Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", LXXVI-LXXVII, 1971, pp. 555-567.

2

HACIA EL TRÓPICO: LAS NOVELAS Y SUS TÍTULOS

"Ha conquistado Hollywood cambiando de nombre, de peso, de edad, de voz, de labios y de cejas. Su cabellera pasó del negro opaco al rojo llameante. Para ampliarle la frente, le arrancaron pelo tras pelo mediante dolorosas descargas de electricidad. En sus ojos pusieron pestañas como pétalos.

Rita Hayworth se disfrazó de diosa, y quizás lo fue, a lo largo de los años cuarenta. Ya los cincuenta exigen diosa nueva."²¹

Al principio está la traición: un disfraz que engaña, un maquillaje que encubre la cara real, una apariencia que no cumple sus promesas de autenticidad. La dolorosa expulsión del paraíso imaginado, el mito desmitificado y la desilusión son el punto de arranque para la creación literaria de Manuel Puig. También el lector se ve a menudo defraudado en sus expectativas, muy en provecho suyo, gracias a las estrategias de esa desorientación saludable que tan magistralmente sabe aplicar el autor argentino: sus textos no dan lo que parecen anunciar los títulos, exigen participación activa del lector que tiene que desarrollar un modo de recepción nuevo, distinto para cada novela, para cada fragmento de discurso: "Toda su lectura va consistir en un proceso de intento de parar las oscilaciones que presenta la obra tratando de llenar las brechas ya sugeridas y presentadas desde el comienzo de su lectura"²².

21. Eduardo Galeano, *Memoria del fuego III. El siglo del viento* (Madrid, Siglo XXI de España, 1988), pp. 169-170.

22. Lillian Manzor-Coats, *Un "affair" de traición: el lector en dos novelas de Puig*, en: "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", XIV, 27, 1988, pp. 111-127; citamos p. 114.

Fracasan las tentativas de atribuir las obras de Puig a subgéneros novelescos determinados o a corrientes artísticas en boga, o de definir-las sólo por oposición a éstos. Puig nos obliga siempre a abandonar el campo de la literatura: sus "fuentes" principales se encuentran, como se sabe, en la pantalla del cine, en los sollozos del melodrama radiofónico, en el compás del tango, en el simbolismo de la publicidad, en el diván del psicoanalista, en la vida cotidiana y la iconografía de masas²³. Los acercamientos más variados son legítimos, y no cuajan las numerosas etiquetas dadas a la narrativa de Puig, a veces propuestas socarronamente por el autor mismo: "nouveau roman"²⁴ y novela psicológica²⁵, folletín²⁶

-
23. Sin embargo, las novelas de Puig contienen también muchas referencias a la cultura elitaria: literatura, ópera, pintura, arquitectura, etc. Pamela Bacarisse ha insistido reiteradas veces en la importancia de estos elementos y los estudia a fondo en su último libro: *Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig* (Calgary/ Cardiff, Univ. of Calgary Press/ Univ. of Wales Press, 1993). Cf. también, de la misma autora, *Manuel Puig and the Uses of Culture*, en: "Review of Contemporary Fiction", XI, núm. 3, 1991, pp. 197-207.
24. Puig se distancia claramente de esta tendencia literaria: "Hoy el *nouveau roman* es un movimiento casi terminado. Había una preocupación por el aspecto formal únicamente. Lo que se proponían era una revolución de la forma, una nueva percepción formal y cometían lo que creo que es un error básico: posponer el contenido a la forma": Puig en la entrevista con Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, pp. 608-609.
25. Cf. Stephanie Merrim, *For a New (Psychological) Novel in the Works of Manuel Puig*, en: "Novel", XVII, 1983/84, pp. 141-157.
26. La única novela "folletinesca" de Puig es *Boquitas pintadas*. Cf. Alicia G. Andreu, *El folletín: de Galdós a Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", CXXIII-CXXIV, 1983, pp. 541-546. -Hugo Dolgopol, *Puig: Los límites del folletín*, en: "Boletín Cultural y Bibliográfico" (Bogotá), XVIII, núm. 2, 1981, pp. 67-74. -Julio Rodríguez-Luis, "*Boquitas pintadas*": ¿folletín unanímista?, en: "Sin Nombre", V, núm. 1, 1975, pp. 50-56. -Gilberto Triviños, *La destrucción del verosímil folletinesco en "Boquitas pintadas"*, en: "Texto crítico", IX, 1978, pp. 117-130. -Bella Jozef estudia la forma folletinesca en Puig, Vargas Llosa y Marcio de Souza en *El encantador que te hizo llorar o la dimensión renovadora del folletín*, en: Keith McDuffie/ Alfredo Roggiano (ed.), *Texto/contexto en la literatura iberoamericana* (Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980), pp. 163-171. -Sin embargo, Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.*, pp. 48-50, da una lista de rasgos que distinguen *Boquitas pintadas* de un folletín común.

y literatura popular²⁷, "actas argentinas"²⁸, crónicas²⁹, postliteratura³⁰, etc.

El arte de Puig se ha caracterizado a menudo como una estética del "kitsch"³¹ o de lo "camp". El primer término nos parece menos acertado que el segundo, que tampoco deja de ser problemático al hablar de Puig. En la definición que da Susan Sontag, la noción de "camp", aunque tenga muchas afinidades con la estética del "mal gusto" cultivada por Puig y con la teatralización de la experiencia practicada por sus personajes, presupone una actitud algo distinta: "The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playfull, anti-serious. [...] Camp proposes a comic vision of the world [...] Camp is the modern dandyism"³². Marina Gálvez advierte que Puig "no adopta la actitud cínica de lo propiamente «camp», sino que se implica sentimentalmente en el asunto y lo denuncia como una fuente de amargas frustraciones"³³. Estamos de acuerdo en lo que atañe la ausencia de cinismo y la implicación sentimental del autor, pero no tanto con la segunda parte de la cita. Puig no *denuncia* el influjo nocivo de los productos de la cultura de masas, no los acusa de haber causado la insatisfacción de sus personajes: ésta radica en otras esferas de

27. Puig propuso el término calificando *Boquitas pintadas* como "folletín, con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela, intento una nueva forma de literatura popular" (cit. en Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 50). -Cf. también Lucille Kerr, *The fiction of popular design and desire: Manuel Puig's "Boquitas Pintadas"*, en: "Modern Language Notes", XCVII, 1982, pp. 411-421.

28. Severo Sarduy (1969), *op. cit.*, p. 75.

29. Cf. Alfred Mac Adam, *Las crónicas de Manuel Puig*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", CCLXXIV, 1973, pp. 84-107.

30. Cf. Sloan de Villo, *Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman" as Post-literature*, en: "International Fiction Review", XIV, 1, 1987, pp. 23-26.

31. Cf. Gustavo Pellón, *Manuel Puig's Contradictory Strategy: Kitch Paradigms Versus Paradigmatic Structure in "El beso de la mujer araña" and "Pubis angelical"*, en: "Symposium", XXXVII, 1983, pp. 186-201. -Cf. también Myrna Solotorevsky, *El cliché en "Pubis angelical" y "Boquitas Pintadas": desgaste y creatividad*, en: "Hispanamérica", XIII, 38, 1984, pp. 3-18.

32. Susan Sontag, *Notes on Camp*, en: *A Susan Sontag Reader* (New York, Farrar/ Straus/ Giroux, 1982), pp. 105-119; citamos p. 116.

33. Marina Gálvez, *La novela hispanoamericana contemporánea* (Madrid, Taurus, 1987), p. 119).

sus vidas. Los folletines, las películas, las letras de canciones, etc., sólo ofrecen un campo de evasión y alimentan un autoengaño que es quizás la única protección contra la desesperación. La vida misma es fuente de frustración, la ilusión un antídoto necesario, pero peligroso. "Characters allow untenable illusions to ruin their lives", afirma Pamela Bacarisse³⁴, alegando varios argumentos para calificar a Puig como autor "camp". Según Pamela Bacarisse, la estética "camp" y la novelística de Puig tienen en común una profunda ambigüedad, comparable a la actitud de Cervantes ante las novelas caballerescas, aunque a nuestro ver los lazos afectivos que ligán al autor a sus intertextos son mucho más fuertes para el argentino. En todo caso, Puig nunca condena sus modelos "subculturales". El humorismo "camp" destaca por su sutil autoironía, es sonrisa, no burla: "creating fun from what is important rather than making fun of it"³⁵ lo describe Bacarisse, o en palabras de Puig: "Ridiculizar, tratar de destruir algo que se ama, para demostrar que es indestructible"³⁶. No obstante, Puig evitó la lectura del ensayo de Susan Sontag: "es como si le tuviera miedo, o miedo de concientizar ciertas cosas que intuyo nada más, o miedo de no estar de acuerdo y sentir que me manosea cosas que quiero"³⁷.

El acercamiento a la cultura "pop" y al "pop art"³⁸ se debe sobre todo a ciertas técnicas de "collage" o "recycling" de elementos de la cultura de masas: "Indem er sich der Mittel des denunzierten Mediums, Filmdialog, Fernsehspot und Comic Strip, bedient, gerät sein Roman zu einer Art Pop-Erzählung"³⁹. Severo Sarduy matiza que, en el caso de *Boquitas pintadas*,

34. Pamela Bacarisse, *Chivalry and "Camp" sensibility in "Don Quijote"*, with some thoughts on the novels of Manuel Puig, en: "Forum for Modern Language Studies", XXVI/2, abril de 1990, pp. 127-143, citamos p. 140.

35. *Ibidem*, p. 130.

36. Puig en la entrevista con Emir Rodríguez Monegal, *El folletín rescatado*, en: "Revista de la Universidad de México", XXVII, 2, octubre de 1972, pp. 25-35, citamos p. 32.

37. *Ibidem*, pp. 32-33.

38. Cf. ante todo Norman Lavers, *Pop Culture into Art: The novels of Manuel Puig* (Columbia, University of Missouri Press: Literary Frontiers Edition No. 31, 1988), y también Naomi Lindstrom, *The Problem of Pop Culture in the Novels of Manuel Puig*, en: "American Hispanist", XXX-XXXI, nov.-dic. 1978, pp. 28-31.

39. Günter Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika* (Tübingen/ Basel, Horst Erdmann, 1971), p. 179. -Cf. también Soledad Bianchi, *"La traición*

"No se trata de un libro pop -excepto en el sentido en que lo practica Roy Lichtenstein, en quien los contenidos, prácticamente nulos, son menos importantes que el señalamiento de los medios de difusión que utilizamos para transmitirlos-, ni de un objeto camp, ni de un texto tautológico, sino de un archivo, de una arqueología de *lo* novelesco, de una parodia de la novela"⁴⁰.

No obstante, Puig protestaba siempre contra la calificación de su obra como paródica, porque él no se burla nunca de sus personajes. A pesar de la opinión del autor, basada en una definición muy estrecha del término rechazado, muchos textos de Puig pueden leerse como permanentes vacilaciones entre la estilización y la parodia⁴¹, pero este factor paródico nunca constituye la motivación principal de sus novelas ni lo más digno de interés. Lo que hay que retener de la cita de Sarduy es la importancia primordial del "señalamiento de los medios de difusión", problemática que nos ocupará en el capítulo sobre el trópico de Puig.

Sin duda la novelística de Manuel Puig puede calificarse de postmoderna⁴². En *Cae la noche tropical* hay una alusión irónica al postmodernismo: "En cuanto al postmodernismo, los deslumbrados de turno pueden despedirse de toda ilusión leyendo *Todo lo que es sólido se desintegra en el aire* de Marshall Berman" (IV, p. 59). No obstante, la narrativa de Puig reúne muchos de los rasgos principales de la literatura postmoderna: p. ej. abolición de la distinción canónica entre arte y diversión, entre géneros altos y bajos, entre cultura elitaria y cultura de masas, negación de adherir a una ideología determinada, polifonía, perspectivismo con enfoques múltiples, juegos de espejos, deconstrucción de los discursos del poder, ambigüedad

de Rita Hayworth", una novela dialógica, en: "Revista Iberoamericana", LIII, 141, 1987, p. 843.

40. Severo Sarduy (1969), *op. cit.*, p. 73.

41. Cf. Lucille Kerr, *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig* (Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1987).

42. Larry Mc Caffrey incluye a Puig en *Postmodern Fiction - A Bio-Bibliographical Guide* (New York/ Westport/ London, Greenwood Press, 1986), pp. 486-488. Sobre las características de la literatura postmoderna, cf. Wolfgang Iser (ed.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim, VCH Acta humaniora, 1988), sobre todo el ensayo de Ihab Hassan, *Postmoderne heute*, pp. 47-56.

43. Cf. Mauricio Pedro Da Silva, *Hitridismo pos-moderno: "El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, en "Les Langues Néo-Latines", LXXXVI, núm. 281, fasc. 2, 1992, pp. 75-86.

e incertidumbre, rupturas y fragmentación discursiva mediante técnicas de montaje y collage, uso de formas literarias híbridas⁴³ y la "pulverización de la instancia narrativa"⁴⁴. Hernández Novás compara la estética de Puig a las películas de Pedro Almodóvar, Rainer Werner Fassbinder, David Lynch y otros:

"[...] ese modo en que juega con el lector al pretender recrear el *kitsch* y utilizarlo -pero distanciándolo en realidad-, no puede ser más *posmoderno*, si se quiere, y cobra una actualidad pasmosa. Su equivalente en el cine sería la obra de Pedro Almodóvar, quien utiliza concientemente situaciones del melodrama español de los años 40 y 50, pastiches del cine hollywoodense de la misma época, condimentados con boleros de Lucho Gatica, con rancheras y otros productos de la «cultura de masa»"⁴⁵.

Cada marbete acierta en parte, pero ora soslaya muchos aspectos de igual o mayor importancia, ora se contenta con la clasificación cruda, como si bastara hallar un denominador común, una designación categórica, para entender una novelística tan compleja. En algunas ediciones, por ejemplo, Puig subtitula "folletín" y "novela policial"⁴⁶ sus obras *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*, respectivamente, y muchos estudios siguen la pista indicada, interrogándose ante todo sobre las relaciones entre los textos y los géneros a los que aquéllos se atribuyen explícitamente. Tal procedimiento, aunque legítimo, corre el riesgo de sobrevalorar lo formal en detrimento de lo argumental. Robert Alter ha mostrado como la insistencia en lo detectivesco de *The Buenos Aires Affair* ha hecho olvidar a ciertos críticos no sólo la problemática psicológica, tema central de la novela, sino capítulos enteros que no se encuadraban en su esquema interpretativo demasiado restrictivo: "We seem now [...] to run some danger of being directed by the theoreticians to read in a way that real readers, on land or sea, have never read"⁴⁷, concluye Alter con mordaz ironía.

44. Pauls, *op. cit.*, p. 20.

45. Raúl Hernández Novás, *El reto de la mujer araña*, en: "Casa de las Américas", XXXII, núm. 184, julio-sept. 1991, pp. 70-76.

46. Cf. el artículo muy sugestivo de Juan Armando Epple, "The Buenos Aires Affair" y la estructura de la novela policiaca, en: "La Palabra y el Hombre", XVII, abril-junio de 1976, pp. 43-59.

47. Robert Alter, *Mimesis and the motive for fiction*, en: "TriQuarterly", XLII, 1978, pp. 228-249, citamos pp. 248-249.

Las novelas de Puig llevan su "etiqueta" más acertada en la cubierta, el título, siempre tan sugestivo y misterioso al mismo tiempo:

"Busco títulos que llamen la atención, por qué no, que tengan que ver con cierta poética del mal gusto que a mí me interesa. Parte de la cosa argentina, cosas que se descartan a título de solemnidad, es tener un gusto por la sobriedad que yo no comparto. Me parece que el adolescente tiene derecho a la estridencia; entonces busco títulos estridentes que tienen que ver con lo que somos."⁴⁸

Esta estridencia ha merecido los elogios de unos y el menosprecio de otros: "Debe ser el premio, solamente por el título", se entusiasmó Cabrera Infante refiriéndose a *La traición de Rita Hayworth*, mientras que Borges se burló de *Boquitas pintadas*: "Imagínense, un libro que se llama como un creyon de labios"⁴⁹. Los títulos están presentes en la mente del lector desde el principio e influyen en su lectura guiando y desorientándola: centran su interés en algunos elementos privilegiados en cuya mención se busca la clave explicativa para entender las obras. En efecto suelen reaparecer explícitamente, sea citados a la letra sea puestos en escena, en un momento importante del texto, anunciado y retardado mediante alusiones, leves asonancias, también omisiones significativas que contribuyen a formar y descartar interpretaciones. En cada novela de Puig podemos fácilmente localizar un pasaje epónimo donde el título se refleja como en una "mise en abyme", técnica de desdoblamiento interior (p. ej. cuadro en el cuadro, espejo dentro del espejo, etc.) que Lucien Dällenbach define así: "est mise en abyme toute enclavée entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient"⁵⁰. El nombre del conjunto se escenifica en un fragmento (o en varios lugares, como en *Sangre de amor correspondido*) que a su vez concentra en sí la problemática esencial del libro. En algunas obras de Puig (como en *El beso de la mujer araña* o *Pubis angelical*) la importancia de este pasaje epónimo es evidente, en otras nos parece menos obvia la relación entre el título y la totalidad del texto (p. ej. en *Boquitas pintadas*), pero siempre resulta muy estimulante y fértil meditar acerca de los títulos y las asociaciones que evocan. Como

48. Manuel Puig en la entrevista con Reina Roffé, *op. cit.*, p. 141.

49. Ambas citas de Cabrera Infante (1990), *op. cit.*, pp. 22 y 23.

50. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme* (Paris, Seuil, 1977), p. 18.

en la segunda mitad de nuestro estudio de *Cae la noche tropical* analizaremos en detalle el tema tropical sugerido en la cubierta, proponemos combinar esta breve introducción a la novelística de Manuel Puig con reflexiones sobre los títulos de cada novela.

2.1 LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH (1968)

Rita Hayworth "es una artista linda pero que hace traiciones" (Toto: V, p. 82). El cine⁵¹ es el único lugar que promete distracción en Coronel Vallejos, pequeña ciudad perdida en la pampa, lejos de la capital. Pero el breve escape a la ficción meliflua de Hollywood suele terminarse con la resaca de la desilusión: "la vida es una reverenda porquería" (Delia: VII, p. 135), peor aún: "la vie est ailleurs"⁵². La primera novela de Puig parece "pura chismografía" (Herminia: XV, p. 279). En un interminable flujo de palabras, rara vez pronunciadas en alta voz, en general pensadas no más, se desahogan los personajes que, uno tras otro, expresan sus dolores, sus odios reprimidos, sus amores contrariados, sus vergüenzas y derrotas no confesadas, presentándonos un mundo muy distinto del que se proyecta en la pantalla. Poco a poco descubrimos "la cara traicionera de Rita Hayworth" (Toto: V, p. 83), la misma que incitó a Puig a dedicarse a la creación literaria al darse cuenta de su fracaso como guionista: "la vocación de toda mi vida -el cine- había sido un error, una cuestión neurótica y nada más"⁵³.

51. El estudio más detallado sobre las relaciones entre la novela de Puig y el cine es sin duda el libro muy informativo de René Alberto Campos, *Espejos: la textura cinemática en "La traición de Rita Hayworth"* (Madrid, Pliegos, 1985). -V. también René Campos, *Las 'películas de mujeres' y "La traición de Rita Hayworth"*, en: Rose S. Minc (ed.), *Literature and popular culture in the Hispanic World* (Gaithersburg, Ediciones Hispamérica & Montclair State College, 1981), pp. 59-67. -Marta Morello Frosch, *"La traición de Rita Hayworth" o el arte nuevo de narrar películas*, en: "Sin Nombre", IV, 1970, pp. 77-82. -Lois Parkinson Zamora, *The Reader at the movies: semiotic systems in Walker Percy's "The Moviegoer" and Manuel Puig's "La traición de Rita Hayworth"*, en: "American Journal of Semiotics", III/3, 1984, pp. 49-67.

52. Título del capítulo dedicado a esta novela en Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.*, pp. 6-32.

53. Puig en la entrevista con Saúl Sosnowski, *Manuel Puig: Entrevista*, en: "Hispanamérica", III, 1973, pp. 69-80, citamos p. 71.

La traición de Rita Hayworth no tiene intriga, ni siquiera puede hablarse de un verdadero protagonista en esta sucesión de voces heterogéneas que todas, a pesar de la disparidad de tonos, enfocan la misma realidad provinciana. Hay, sin embargo, un denominador común: todos los personajes que toman la palabra conocen a Toto (José L. Casals), son sus familiares de La Plata (I), las sirvientas de la casa en Coronel Valles (II), sus padres Mita (VIII) y Berto (XVI), sus primos Teté (VI) y Héctor (IX), los compañeros de juego o escuela, Paquita (X), Cobito (XI) y Esther (XII), las amigas de Mita, Choli (IV) y Delia (VII), su maestra de piano Herminia (XV), y tres capítulos corresponden a lo que piensa o escribe Toto a la edad de seis (III), nueve (V) y catorce años (XIII). Cada uno de los discursos se refiere a una etapa determinada de la evolución psicológica de Toto desde la infancia hasta la adolescencia, de 1933 a 1948. Conforme al progresivo desarrollo intelectual del niño se pasa de un coro desordenado de voces registradas sin identificación explícita de los locutores (I-II) a una serie de monólogos interiores (III-XI, con la excepción de IV, un diálogo de Choli con Mita, de apariencia monologal porque se reproduce sólo la voz de la primera; v. 4.1.) y finalmente a textos escritos: el diario de Esther, una composición escolar de Toto, un "anónimo dirigido al regente del internado del colegio «George Washington»" (XV), el cuaderno de pensamientos de Herminia y la carta de Berto a su hermano Jaime que cierra la novela, el único texto dislocado de la secuencia estrictamente cronológica, pues se redactó en 1933, año del nacimiento de Toto (se alude a esta carta en el momento que le corresponde, en II, p. 28).

La educación sentimental de Toto está estrechamente ligada al cine adonde el niño suele acompañar a su madre, cuyo nombre (Mita viene de Emita, diminutivo de Ema) alude a su afinidad espiritual con Emma Bovary⁵⁴, otra alma sedienta de emociones románticas en la esterilidad afectiva de una existencia monótona e insatisfecha. Lo que son para la Emma de Flaubert las novelas folletinescas son para Mita y su hijo las películas norteamericanas con sus heroínas glamorosas. Mita dibuja las historias fílmicas en cintas de papel que Toto colorea durante las horas solitarias de la siesta, tiempo reservado por el padre a la intimidad con su mujer: en esta familia el sexo se practica con horario fijo, como un rito

54. Cf. Raquel Linenberg-Fressard, *Les noms de personnage dans "La traición de Rita Hayworth" de Manuel Puig*, en: "Les Langues Néo-Latines", LXXIX, 1985, pp. 81-94.

consagrado del que se excluye categóricamente al niño, creando así una rivalidad entre padre e hijo que no ha tardado en inspirar copiosas interpretaciones freudianas a los numerosos críticos que han estudiado la novela. A la temprana edad de cinco años, Toto es ya un cinéfilo cumplido: recuerda todos los estrenos, colecciona retratos de actrices recortados de las revistas de su madre, le gusta contar filmes a otros y a sí mismo o desempeñar en la imaginación papeles en películas inventadas, compuestas de elementos confeccionados en las fábricas de sueños de Hollywood y en cuyo reparto lucen los nombres de sus parientes y conocidos. El cine le ofrece el modelo utópico de un sistema de valores conforme con las exigencias de su sensibilidad excepcional, pero en discrepancia con la ideología dominante de un machismo crudo, representado en su propia casa por su primo que se burla de las lágrimas de Toto: "y vos maricón mientras llorás te crees que estás en una película" (VIII, p. 143). Héctor es un Don Juan de un insaciable apetito sexual, "torpedero de profesión" (IX, p. 169) que se jacta de sus defloraciones y de su éxito en el equipo de fútbol (coito y deporte son para él los dominios en que se funda todo prestigio varonil), mientras que Toto aborrece los juegos de chicos y prefiere estar con las niñas que, como Paquita, no lo aceptan por considerarlo un pegote ingenuo que no se presta a sus experiencias eróticas precoces: según Teté, Toto "no sabe un pepino" y "todavía cree en la cigüeña" (VI, p. 100). Berto se enfurece porque su hijo no quiere aprender a ir en bicicleta y no se atreve a zambullirse en la piscina: lo amenaza con castigos severos si no se esfuerza por corresponder al ideal masculino. Mita destruye su colección de cintas y retratos y le prohíbe jugar con niñas. No obstante, cuando muere su segundo hijo poco después de nacer, la madre redescubre su pasión por el cine consolatorio y empieza otra serie de películas dibujadas. Defiende a Toto contra los reproches de los demás: "el Toto llora porque tiene el entendimiento de un grande" (VIII, p. 147). En el colegio, Toto descubre su afición literaria y se convierte en un lector voraz. Es el mejor alumno, pero esto le acarrea la envidia de sus compañeros de clase que tratan de humillarlo. Sus nacientes inclinaciones homoeróticas sirven de pretexto a Cobito para intentar violarlo y forman también parte de las acusaciones de la carta anónima (XIV) -cuyo autor es probablemente el mismo Cobito- en que se protesta contra la intención de premiar a Toto. Toto vive el traumatismo de ser superdotado y extremadamente sensible, además de "invertido" (Herminia: XV, p. 290), en un entorno trivial e incomprensivo.

En los diversos discursos de la novela dominan referencias a ideologías determinadas, p. ej. el machismo con su visión de la sexualidad en el

caso de Héctor, el catolicismo de Teté o el peronismo de Esther, que todas prometen la libertad y la felicidad, sea en forma del orgasmo, de la vida eterna o de la justicia social, pero que, sin excepción, resultan represivas y frustran las expectativas de sus adictos. La ficción cinematográfica cumple una función semejante para Toto y lleva inexorablemente al desencanto. Toto sintetiza todos sus anhelos relacionados con el cine en la composición literaria "La película que más me gustó" (XIII), su reescritura personal de *The Great Waltz* de Julien Duvivier (EE. UU., 1938). Este melodrama musical de la MGM cuenta la historia de amor entre Johann Strauss y la cantante Carla, con Luise Rainer en el papel de Poldi, la esposa abandonada del compositor. Toto se identifica con el artista Strauss, de aspecto físico poco atractivo pero de un espíritu muy delicado, se proyecta en el personaje ficticio e interpreta sus conflictos psicológicos (la lucha contra el grosero antagonista Hagenbruhl, los remordimientos de conciencia respecto a Poldi, etc.) en analogía con su propia situación familiar y emocional (la rivalidad con Héctor y Berto por obtener el amor de Mita, la insatisfacción con su cuerpo y su sexo, el sentimiento de culpabilidad por no corresponder a los deseos de sus padres). El cine le permite verse a sí mismo enmascarado y embellecido en la pantalla, le presenta en clave la problemática de su existencia y le ofrece engañosas soluciones que nunca ponen en cuestión el orden moral vigente⁵⁵.

En el pasaje epónimo (V, pp. 82-83), Berto acompaña excepcionalmente a Mita y Toto a ver *Blood and Sand* de Rouben Mamoulian (EE.UU., Fox, 1941), adaptación de la novela *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez: Rita Hayworth encarna a la viuda Doña Sol de Muire que seduce y arruina al torero Juan Gallardo (Tyrone Power), rival de Manolo de Palma (Anthony Quinn). Toto teme que la película no le guste a su padre, pero éste se muestra encantado de la actriz y su atracción erótica: "a papá le gusta cuando le hacía «toro, toro» a Tyrone Power, él arrodillado como un bobo y ella de ropa transparente que se veía el corpiño". Por fin parece que Berto comparte la cinefilia de su familia, dice "que viendo la cinta se había olvidado de todas las cuentas del negocio" y entusiasmo a Toto con su promesa: "ahora voy a venir siempre con ustedes al cine" (V, p. 82). Sin embargo, cuando se encuentra en el camino con sus amigos deja de comentar la película y empieza a hablar de la pelea del campeonato que transmite la radio: su breve escape al mundo "femenino" de Toto termina con el retorno al universo grosero, agresivo y violento, de los hombres.

55. Cf. el extenso análisis de René Alberto Campos (1985), *op. cit.*, pp. 92-106.

Berto no vuelve más al cine, decepcionando a su hijo igual que la tramposa Rita Hayworth que "en *Sangre y arena* traiciona al muchacho bueno" (Toto: V, p. 83):

"E sta versión de la «bad-girl» rescatada del cine mudo, es la que rompe los esquemas de Toto, su convicción de que la belleza física es signo inequívoco de bondad. Rita Hayworth, al destruir la perfecta adecuación entre la apariencia y la esencia, significa la agresión, la negación, el engaño a lo esperado. Berto, al entusiasmarse con la actriz/actante, repitiendo la experiencia pasional de Tyrone Power y Anthony Quinn, transgrede el orden moral supuesto y asumido por Toto. Se identifica así con el principio de negación, maligno y perturbador, que la actriz representa"⁵⁶.

Cabe destacar la ambivalencia de la preposición *de* en el título: Rita Hayworth no sólo puede ser traidora, sino también traicionada⁵⁷. Las traiciones son múltiples y recíprocas en esta novela. Toto se aferra a las ilusiones tramposas del cine que contrastan con su mundo real: frustrado por la incompreensión de su padre decepciona a Berto con su comportamiento "afeminado", buscando el cariño de su madre "le ha fallado al no aproximarse al tipo ideal, masculino y sensible a la vez, de los galanes de Hollywood"⁵⁸ y siente la hostilidad de Mita cuando ésta transfiere "sus simpatías hacia otra figura filial que sí responde a sus necesidades eróticas disfrazadas"⁵⁹, es decir, hacia Héctor, cuya grosería tampoco puede suplir la falta: además, el segundo hijo, en que ambos padres proyectan todos sus deseos insatisfechos, muere pronto. Berto defrauda las expectativas que su parecido físico con un famoso actor argentino había despertado en su mujer y, expresa en su carta final todos sus rencores acumulados contra el traidor Jaime, su hermano mayor: Berto le achaca la culpa de sus problemas económicos, lo acusa de no haberlo dejado terminar el colegio después de la muerte de sus padres porque necesitaba ayuda en su fábrica que vendió finalmente para marcharse a España sin escribir nunca,

56. *Ibidem*, p. 65; sobre *Blood and Sand*, v. pp. 62-65.

57. Cf. Lillian Manzor-Coats, *op. cit.*, pp. 113-114, y Lucille Kerr (1987), *op. cit.*, pp. 27-28. -Cf. también Jonathan Tittler, "Betrayed by Rita Hayworth": *The Androgynous Text*, en: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel* (Ithaca/London, Cornell Univ. Press, 1984), pp. 78-100, al respecto p. 80, nota 5.

58. René Alberto Campos (1985), *op. cit.*, p. 81.

59. *Ibidem*, p. 79.

dejándole a Héctor para que Berto se encargue de su educación. A Mita le reprocha no haberse opuesto enérgicamente a los consejos que le dio su amiga Adela en una conversación espiada por él: "Adela le decía a Mita que hacía mal en darme el sueldo de ella", y "Mita la tendría que haber parado en seco y mandarla a la mierda, y no le dijo nada, estaba callada y casi le daba la razón" (XVI, p. 297). *La traición de Rita Hayworth* se termina con una descarga violenta de amargura y pesimismo en un mundo de desilusionados. La única que queda satisfecha es la misma Rita Hayworth, no el fantasma de celuloide, sino la persona de carne y hueso que Puig conoció durante un rodaje en México: "Conocía el libro; no lo había leído pero le había gustado por la publicidad que le dio. Estaba contenta"⁶⁰.

60. Puig en la entrevista con Saúl Sosnowski, *op. cit.*, p. 78.

2.2 BOQUITAS PINTADAS (1969)

Si en *La traición de Rita Hayworth* predominaban modos discursivos personales y solitarios (monólogo interior, diario íntimo), en *Boquitas pintadas* se nota una fragmentación en un número elevado de distintos tipos textuales de índole impersonal (p. ej. documentos administrativos, inventarios imparciales, etc.) o de carácter esencialmente interactivo (correspondencia, diálogos), formas de una comunicación casi siempre frustrada. En cuanto a la intertextualidad, las isotopías dominantes se desplazan del cine⁶¹ al folletín (los 16 capítulos se llaman "entregas"), al tango⁶² (cada entrega lleva como epígrafe unos versos de tango) y a la radio-novela. Sin abandonar el ambiente pampeño de la primera novela, Puig pasa ahora del mundo conflictivo de la niñez y la pubertad a un cuadro desilusionante de la vida de jóvenes adultos. Lucille Kerr constata "a move from a familial to a social framework"⁶³ y describe la obra como una telaraña de relaciones humanas: "The story of Coronel Vallejos is a web of intertwining lives (here that means essentially the lies told, the loves won, and the losses suffered)"⁶⁴.

La novela se inicia con un anuncio de defunción publicado en la revista *Nuestra Vecindad* de Coronel Vallejos, en el número de abril de 1947: falleció Juan Carlos Etcheparre, "a la temprana edad de veintinueve años, tras soportar las alternativas de una larga enfermedad" (I, p. 9). De esta

61. Mientras que *La traición de Rita Hayworth* fue al principio un proyecto para un guión que se convirtió en novela, Puig experimentó en *Boquitas pintadas* con técnicas que le parecían tan exclusivamente literarias que el autor se mostró muy escéptico cuando el argentino Leopoldo Torre Nilsson le propuso adaptar la obra al cine: la realización fílmica (Argentina, 1974) nunca le ha gustado a Puig.

62. Cf. Angelo Morino, *Tanghi e pellicole hollywoodiane nei romanzi di Manuel Puig*, en: "Belfagor", XXXII, 1977, pp. 395-408.

63. Lucille Kerr (1987), *op. cit.*, p. 81.

64. *Ibidem*, p. 82.

situación parten dos líneas narrativas, una que sondea el pasado, sobre todo los años 1935-1941, para averiguar quién fue el difunto y qué ocurrió entonces en la pequeña ciudad (III-XIV, 1.^a mitad), y otra que se prolonga desde la muerte de Juan Carlos hacia el futuro (las entregas I a II, de la 2.^a mitad de XIV hasta el final: los últimos acontecimientos relatados ocurren en 1968). En Buenos Aires, Nené (Nélida Fernández de Massa), que en su juventud festejaba con el gallardo Don Juan⁶⁵ provinciano sin entregársele nunca, lee el aviso fúnebre y escribe una carta de pésame a la madre del difunto, Doña Leonor, sabiendo que ésta y su hija Celina le guardan rencor porque creen que las conversaciones nocturnas en el umbral de la casa de Nené agravaron la tuberculosis de Juan Carlos. Establecida la correspondencia, Nené empieza a aclarar detalles del pasado, para "ayudar al triunfo de la verdad" (II, p. 35): acusa a otras mujeres de mentirosas y frívolas, sobre todo a Celina ("la culpable de todo, su hija que es una víbora" [II, p. 28], la hipócrita que "se dejó manosear ya a los dieciséis años por uno de los Álvarez" [II, p. 32]) y a la viuda Di Carlo ("Era ella quien le chupaba la sangre y no yo"; II, p. 34), se defiende de las calumnias en cuanto a su relación con el Doctor Aschero y, paulatinamente, empieza a quejarse de su vida actual de mujer casada y madre de dos hijos. Los chismes y las mentiras deforman una verdad que nadie conoce por completo. Cada personaje de la historia ignora datos importantes, y cada narrador (o instancia de enunciación) de la abigarrada gama de textos que componen las entregas retrospectivas presenta indicios sin interpretarlos, los hechos se enfocan desde diferentes puntos de vista y sucesivamente se suministran trozos de información que, compuestos por el lector en un "puzzle" detectivesco, revelan una serie de traiciones que culminan en un crimen de pasión. La intriga puede parecer trivial (no pretende ser más), pero la compleja técnica narrativa es de extraordinaria originalidad.

Al lado de su flirteo con Nené, Juan Carlos entretiene relaciones mucho más carnales con la viuda Di Carlo y con Mabel (María Mabel Sáenz), joven maestra de escuela. Mabel se empeña en ocultar su pasión erótica para proteger así su hasta entonces inmaculada reputación de virtuosa contra los chismes corrosivos. El muchacho empieza a escupir sangre y, en 1937, la enfermedad lo obliga a internarse en el sanatorio de Cosquín, desde donde escribe cartas de amor a Nené, prometiéndole el matrimonio cuando vuelva sano: "empesaremos [sic]

65. Véase *ibidem*, pp. 94-101, sobre el mito de Don Juan en *Boquitas pintadas*.

una vida nueva, y unidos para siempre" (VIII, p. 119: otro enfermo le corrige las numerosas faltas de ortografía, para que Juan Carlos no quede en ridículo). La viuda Di Carlo desea vivir con él y se compromete incluso a vender su casa para pagar con el dinero los altos gastos médicos. Mabel, en cambio, teme contagiarse y suspende el contacto.

Todo Don Juan tiene su Catalinón, confidente, cómplice, emulador y crítico en una persona, normalmente de clase inferior: en *Boquitas pintadas* se llama Pancho (Francisco Catalino Páez), "un negro roto" (así lo califica Juan Carlos en una carta a Nené: XI, p. 179), que primero trabaja como albañil e ingresa más tarde en la policía. Si el Pancho obrero se contentaba con una novia de su misma condición social, la criada la Raba (Antonia Josefa Ramírez), rechaza a ésta y a su bebé (Panchito) cuando avanza a suboficial. Pretende que un hijo ilegítimo sería un obstáculo para su carrera y logra convencer a la Raba para que calle la identidad del padre. Ésta acepta porque sigue esperando que un día su novio vuelva a reunirse con ella, como sucede a veces en las canciones que susurra para consolarse durante el trabajo, los mismos tangos y boleros que tratan también de amores, seducciones, abandonos y venganzas sangrientas. Pancho, en cambio, prefiere aprovechar la ausencia de Juan Carlos, amigo, modelo y rival, para tomar su puesto en la cama de Mabel. Como el jardín de los Sáenz confina con la comisaría, Pancho puede trepar por la tapia sin ser visto e introducirse en la habitación de la maestra. Una noche de invierno de 1939, la Raba, mucama en casa de los Sáenz, lo observa y lo mata a cuchillazos, de la misma manera que destripaba gallos en la cocina de sus patrones. Ante el tribunal, la Raba declara que Pancho quiso violarla y que ella actuó en legítima defensa. Mabel apoya esta versión, pues ella misma ha presionado a la criada a mentir, dándole a entender que en la prisión no podría ver a su hijo. Nadie en Coronel Vallejos se entera de la verdad, salvo el cura al que se confiesa Mabel. Sólo el lector intruso conoce las dos versiones que relatan el asesinato: tanto el secreto de confesión como el carácter confidencial de ciertas declaraciones de testigos en las actas policiales son garantes de discreción dentro del mundo ficticio.

A pesar de muchos rasgos folletinescos, *Boquitas pintadas* se distingue de modo radical de un verdadero folletín y decepciona sistemáticamente las expectativas de los lectores de este género. Puig revela aquí tanto su maestría en la dosificación de las informaciones como su afán de reivindicar formas expresivas desprestigiadas con un tratamiento ambivalente entre la admiración imitativa y la adhesión emocional a los

estereotipos, por un lado, y la defamiliarización, desautomatización y el extrañamiento, por otro:

"We can read the novel as an homage to the serial form (that is, as a stylization) or as a critical analysis of the Don Juan figure (that is, a parody).

In the end, each of these possibilities is also betrayed. *Boquitas pintadas* simultaneously turns what may be intended as a tribute to the serial novel into a critical evaluation and what may be plotted as a critique of the Don Juan syndrome into a remystification"⁶⁶.

Poco antes de casarse, Mabel visita a Nené en su apartamento de Buenos Aires (en 1941), pero no quiere perderse el episodio de la radionovela *El capitán herido* (XIII). Mientras escuchan y comentan el folletín de la radio, del que se citan fragmentos dentro del folletín literario, las dos mujeres siguen hablando de sus conocidos de Coronel Vallejos, y sobre todo de Juan Carlos, disimulando sus verdaderos sentimientos bajo las apariencias hipócritas de su pretendida amistad ("se hablaban de farsante a farsante"; XIII, p. 211). La conversación oscila entre realidad y ficción. El hombre al que ambas habían querido antes de que se fuese al sanatorio se ve constantemente equiparado al héroe folletinesco, como si Juan Carlos fuera un personaje de esa hipotética novela rosa en que hubiera podido volverse la vida soñada de Mabel o de Nené: "sí, el pasado había sido mejor porque entonces ambas creían en el amor" (XIII, pp. 197-198). Además de ofrecer una utopía sentimental como antídoto contra la monotonía y estrechez de la existencia real, la radionovela es aquí un motivo cargado de importantes connotaciones políticas. La problemática de la ficcionalización de la vida que tanto ocupa a Puig se evidencia en un mito nacional argentino, la historia de la actriz Eva Duarte⁶⁷, heroína de melodramas radiofónicos, que llegó a ser Eva Perón, esposa del presidente populista y autora de un patético libro titulado *La razón de mi vida*⁶⁸, hasta acabar como personaje totalmente ficticio que canta dúos con Che Guevara en el "musical" *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice.

66. *Ibidem*, pp. 95-96.

67. Cf. Emir Rodríguez Monegal, *Los sueños de Evita: a propósito de la última novela de Manuel Puig*, en: *Narradores de esta América*, (Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974), tomo II, pp. 381-393.

68. Nótese que el epígrafe de la primera entrega, del tango *Cuesta abajo* (Gardel/ Le Pera), reza así: "Era... para mí la vida entera..." (I, p. 9). Podríamos parafrasearlo fácilmente: "Era... para mí la razón de mi vida".

Casi todos los epígrafes de *Boquitas pintadas* son citas de tangos, sobre todo de Alfredo Le Pera, letrista del legendario Carlos Gardel: el título, en cambio, viene del fox-trot "Rubias de Nueva York"⁶⁹, del mismo autor, cuyo estribillo encabeza la tercera entrega: "Deliciosas criaturas perfumadas,/ quiero el beso de sus boquitas pintadas" (p. 37). La primera parte de la novela se llama "Boquitas pintadas de rojo carmesí", la segunda "Boquitas azules, violáceas, negras": los colores se vuelven cada vez más oscuros, se marchitan las muchachas en flor y perecen los galanes:

"El título de la novela llega a identificarse con la enfermedad de Juan Carlos, con los esputos de sangre de su tuberculosis y después, con la decadencia y la muerte de las boquitas azules, violáceas y negras de la segunda parte"⁷⁰.

Las muertes de Juan Carlos y Pancho representan dos estereotipos del mundo imaginativo del tango. Son numerosos los ejemplos de crímenes de pasión en esta "mitología de puñales"⁷¹ admirada por Borges. Una parte de los epígrafes de *Boquitas pintadas* proviene de la película *El día que me quieras*, "en que Carlos Gardel toma el papel de un tanguero, cuya joven esposa muere de tuberculosis"⁷². Casi se diría que el Don Juan de Coronel Vallejos y su sustituto proletario ejemplifican las dos versiones que existen de la defunción del compositor Eduardo Arolas (1892-1924), "El tigre del bandoneón", fallecido misteriosamente a los 32 años en París, según unos de tuberculosis y del consumo excesivo de alcohol, según otros asesinado por un chulo⁷³. Incluso en la muerte, el "verdadero despertar [...] que iguala a todos" (según el lema que adorna la tumba de Juan Carlos; XIV, p. 224), se mantienen las diferencias de clase: el cuerpo de Juan Carlos yace bajo una placa sólida y lujosa, mientras que el cadáver de Pancho

69. Al mismo fox-trot pertenece también el epígrafe de la quinta entrega, p. 70. Se trata de una canción grabada en Nueva York, 30-VII-1934, e incluida en la película *El tango en Broadway*. Escúchese el CD *Gardel en Nueva York (Su obra integral, vol. 7)* (Barcelona, El bandoneón, 1990) que contiene también otros tangos citados en *Boquitas pintadas* (cf. aquí abajo, p. 96).

70. Margery A. Safir, *Mitología: Otro nivel de metalenguaje en "Boquitas pintadas"*, en: "Revista Iberoamericana", XC, 1975, pp. 47-58, citamos, p. 55.

71. Jorge Luis Borges en el poema *El tango*, en: *Obra poética* (Madrid, Alianza, 1971), p. 151.

72. Margery A. Safir, *op. cit.*, p. 51.

73. Cf. Dieter Reichardt, *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984), p. 84.

se descompone en la fosa común. Sus ojos se cerraron para siempre. Mabel y Nené no pueden arrancar las ilusiones pasadas ni volver al tiempo viejo del primer amor, viven con el alma cerrada en un arrabal amargo de Buenos Aires, sus noches están pobladas de recuerdos que encadenan su soñar. El mundo de las rubias de Coronel Vallejos ha ido cuesta abajo, sólo les queda nostalgia de tango y estos versos de Le Pera que preceden a la última entrega donde se relata la muerte de Nené (en 1968):

Sentir,
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada,
que febril la mirada
errante en la sombra
te busca y te nombra.⁷⁴

74. Alfredo Le Pera, *Volver*, cantado por Carlos Gardel en la película *El día que me quieras*.

2.3 THE BUENOS AIRES AFFAIR (1973)

La publicación de *The Buenos Aires Affair* marca un hito en la vida de Puig: el secuestro de casi toda la tirada de los almacenes de la editorial y la prohibición del libro forzaron al autor a instalarse definitivamente en el exilio para ponerse a salvo de las amenazas de asesinato. La censura pretextó condenar la obra por pornográfica, pero parece más verosímil que en una época de restauración peronista (Juan Domingo Perón volvió al poder en 1974, poco antes de morir) no se podían tolerar las críticas de Puig contra los aspectos fascistas del peronismo. No obstante, la junta militar que derribó al gobierno de Isabel Perón en el golpe de 1976 confirmó la interdicción, y la próxima novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, sólo pudo salir con mucho retraso en Argentina, cuando en 1983, después del desastre de la guerra de las Malvinas, el gabinete democrático de Raúl Alfonsín sustituyó a la dictadura derrotada.

Aunque en los capítulos iniciales (I-II) y finales (XIV-XVI) aparezca una especie de narrador omnisciente, *The Buenos Aires Affair* continúa la experimentación con el montaje⁷⁵ de documentos administrativos, artículos periodísticos, flujo de conciencia, conversaciones elípticas y deformadas, etc. La palabra *affair* del título alude tanto a la relación amorosa entre los dos protagonistas, la artista plástica Gladys Hebe D'Onofrio (* 1935) y el crítico de arte Leopoldo Druscovich (* 1930), como a una extraña simulación de un crimen puesto en escena por Leo. La intriga central, que ocurre entre el 21 y el 23 de mayo de 1969 en Buenos Aires, se relata dentro de un marco de novela policiaca, los largos capítulos retrospectivos, en cambio (III y VI, titulados "Acontecimientos principales de la vida de Gladys/Leo", respectivamente), se presentan en la forma seca de historiales clínicos que documentan también hechos que ningún médico o psiquiatra puede saber e ironizan así la presunta omnisciencia de la instancia narradora.

75. Cf. Franklin García, *Distintas formas de montaje en la novelística hispanoamericana contemporánea*, en: "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", vol. III/I, otoño de 1978, pp. 1-25.

He aquí el caso criminal: por la mañana del día 21 de mayo, Clara Evelia, recitadora de poesías modernistas, descubre con asombro que su hija Gladys ha desaparecido de la casa de veraneo de Playa Blanca (I). Como conoce el delicado estado de nervios de Gladys, la madre prefiere no denunciar el hecho a la policía. Al mismo tiempo, en un apartamento en la capital, un hombre musculoso, vestido sólo de una toalla arrollada a la cintura, parece esperar a alguien, escucha atentamente los ruidos del ascensor: junto a él, inmóvil en la cama, hay una mujer desnuda, tuerta, narcotizada y amordazada (II). Suponemos que se trata de Gladys, pues antes se ha mencionado como seña particular que le falta un ojo (I, p. 15). En su biografía (III) se precisa que lo perdió al oponer resistencia a un violador que la golpeó con una cachiporra (III, p. 44). Los capítulos III a XII nos explican, sin orden cronológico, los antecedentes de esta situación escabrosa. Después de intentos artísticos fracasados a causa de su "pronunciada tendencia a respetar los cánones clásicos" (III, p. 38), Gladys abandonó la escultura y trató de imponerse como intérprete en Washington y, más tarde, en Nueva York. Sus relaciones con el sexo opuesto nunca le proporcionaban la satisfacción anhelada, "tiene varios «affaires» pero nunca «the affaire»"⁷⁶. Sufría de muy graves problemas nerviosos y luchaba constantemente contra la imperiosa tentación de arrojar por la ventana. Su madre acabó por convencerla para que volviera a Argentina. En Playa Blanca, "pequeña localidad balnearia del Atlántico Sur" (I, p. 10), Gladys descubrió el medio adecuado de expresar sus ansias: empezó a recoger los desechos que la marejada había dejado sobre la arena y a entablar una conversación con ellos:

"La resaca, me atrevía solamente a amar la resaca, otra cosa era demasiado pretender. Volví a casa y empecé a hablar -en voz muy baja para no despertar a mamá- con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar sus voces. La obra era ésa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Ésa era la obra." (VII, p. 108)

El arte de Gladys, una mezcla de "performance" y "assemblage" estrechamente emparentada con la técnica literaria del mismo Puig⁷⁷, llamó la

76. Marta Morello-Frosch, *La sexualidad opresiva en las obras de Manuel Puig*, en: "Nueva Narrativa Hispanoamericana", V, 1975, pp. 151-157, citamos p. 154.

77. Puig declaró en la entrevista con Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, p. 598: "Yo comparto totalmente el concepto de arte de Gladys".

atención a Leo, el crítico más importante del país y presidente de la comisión encargada con la selección del representante argentino en la bienal de São Paulo. Leo logra fácilmente que el jurado elija a Gladys. El encuentro de los dos conduce a un breve y violento "love affair": por un momento, las inclinaciones masoquistas de Gladys y el sadismo de Leo parecen completarse mutuamente de manera ideal, pero pronto prevalecen las tendencias destructivas que conducen a la separación de la pareja. Leo empieza a dudar de la calidad del arte de Gladys, piensa que podría tratarse de un hallazgo fortuito, mientras que las esculturas más convencionales de otra candidata, María Esther Vila, de casi sesenta años, dan testimonio de larga reflexión y gran autodominio, de "solidez" y "cierto planteo teórico... muy firme" (IX, p. 136) ausentes en la obra de Gladys. En contraste con ésta, María Esther, de ideas bastante retrógradas, no cree "en la intervención del inconsciente como motor principal de la creación artística" (IX, p. 137). Como le parece difícil descalificar a Gladys, Leo intenta persuadir a la "suicida en potencia" (IX, p. 144) que en atención a su estado nervioso renuncie a participar en la exposición: ante el público no sería capaz de dialogar con sus objetos. Pero hay un factor que influye con más fuerza en la actuación de Leo: al final de la primera parte (VIII, p. 131), se entera a través del periódico que se ha encontrado el cadáver de un hombre en un terreno baldío, probablemente una víctima de la tortura. Esta noticia le recuerda cómo, hace años, violó y quizás asesinó (no está seguro si la víctima murió) a un homosexual en un lugar semejante (VI, pp. 91-92). Su comportamiento posterior está determinado por el temor de que salga a la luz su crimen: para que su culpa real se quede sin descubrir, Leo trata de convencer a las personas que podrían vislumbrar la verdad de que él es responsable de otro delito. Su psicoanalista no conoce más que una versión eufemística del asunto: "lastimé a un muchacho sin querer [...] de forma accidental, jugando, yo tiré ese ladrillo al aire, no pensé que él estaba tan cerca... y él estaba ahí... y lo lastimé en la nuca" (VIII, p. 127). Su confidente María Esther cree que la víctima fue una mujer (así lo dice en su denuncia anónima ante la policía: X, pp. 154-155), y Leo se empeña en confirmar esta versión. Representa ante ella una escena semejante, con Gladys en el papel de la víctima:

"Si María Esther Vila llegaba al lugar en que el crimen estaba por cometerse -era él quien iba a matar a una mujer- y lo desbarataba -aparentemente- con su presencia imprevista, ella no dudaría más de la intención que él tenía de matar a una mujer; impidiendo de ese modo el asesinato de una mujer a manos de él, María Esther Vila terminaría por convencerse de que el crimen del baldío había sido de la misma índole." (XII, p. 177)

Leo se siente culpable de dos injusticias, del supuesto asesinato del homosexual y de la selección de Gladys. María Esther tendría que ayudarlo a reparar ambas faltas asistiendo a la repetición simulada del crimen con una víctima sustitutiva, Gladys, que a su vez volvería a desempeñar el papel que tenía en el intento de violación que le costó el ojo⁷⁸. El pene desmesurado de Leo, instrumento para infligir dolor y gozar así del coito, reemplaza la cachiporra mutiladora del asaltante. No obstante, la escenificación de Leo (XIII) se convierte pronto en un triángulo sexual dominado por la imaginación erótica de cada participante. Las fantasías masturbatorias de Gladys (IV) y los deseos sádicos de Leo (XI) parecen por fin cumplirse: Leo se equipara sucesivamente al Hermes de Praxíteles, al San Sebastián de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina y al Sigfrido de Wagner, todos los cuales se le antojan dotados de un miembro viril enorme, mientras que Gladys penetrada por Leo fantasea con un labrador que está arando el campo, delirio que termina con recuerdos de los poemas que su madre intentaba inculcarle en su infancia, versos prosificados cuyo patético patriotismo es de lo más cursi: "¡tu siembras la semilla del amor y la amistad! ¡Gloria a ti labrador! ¡tú forjas con tu rudeza de mi país la grandeza!" (XIII, p. 194). El acto (en sentido a la vez sexual y teatral), que hubiera podido resultar feliz para los tres, queda interrumpido por el portero del edificio y el hijo de María Esther, preocupados por la tardanza de ésta en salir del cuarto donde temen que se asesine a alguien. A pesar del éxito de su plan de persuasión, Leo no logra liberarse de la paranoia, sigue creyendo que la policía está investigando en el caso del baldío. El día después del espectáculo destinado a desorientar a sus perseguidores imaginados, dos guardias en motocicleta tratan de hacer parar el coche de Leo porque corre con demasiada velocidad. Éste, en cambio, interpreta el hecho en función de su complejo de culpabilidad: "Lo atribuyó a que el crimen del baldío había sido finalmente descubierto por la policía, en complicidad esta última con su médico y María Esther Vila" (XIV, p. 201). Intenta huir y muere en un accidente al perder el control de su coche, como si así se castigara él mismo por un crimen que nadie le reprocha, salvo su propia conciencia. Entretanto, Gladys espera en el apartamento de su amante ignorando la muerte de Leo (XV). Sale al balcón con intención de suicidarse, pero una joven vecina entabla una conversación con ella y la invita a tomar un vaso de leche (XVI). Gladys acepta y se queda a dormir: por lo menos se salva ella, la víctima en el

78. V. el capítulo *A Case of Criminal Repetition: "The Buenos Aires Affair"* en Lucille Kerr (1987), *op. cit.*, pp. 131-183.

Buenos Aires Affair, pues el victimario ha dirigido sus fuerzas destructivas contra sí mismo.

Arte elitista y psicoanálisis constituyen las referencias culturales básicas en las vidas de Gladys y Leo. Sin embargo, Gladys admira las mismas películas que Toto: fragmentos de los diálogos de cintas con actrices famosas sirven de epígrafe a los capítulos y entretienen muchas relaciones con éstos. Las preocupaciones estéticas e intelectuales de Leo parecen divididas entre la pintura tachista (II, p. 18) y el test de Rorschach (VIII, p. 122). Aficionado a la ópera, Leo niega primero ante su psiquiatra que cuando niño solía cantar "Lili Marlene", pero acaba por confesarlo: "es poco democrático, pero me irrita que algo que a mí me guste mucho se haga popular" (VIII, p. 125). Hay una considerable discrepancia entre un gusto exquisito, admitido y ostentado, y la totalidad de las predilecciones reales. El pasaje que ha dado el título a la novela evidencia la heterogeneidad del espacio asociativo de Gladys, esta fusión de elementos de cultura "alta" (la técnica artística de Gladys, p. ej., representa un arte comprensible sólo para una pequeña minoría intelectual) con otros de la cultura de masas (publicidad, ideal folletinesco del amor, etc.), fusión tan típica para Puig y en este caso para su juego con la novela policiaca, género paraliterario destinado al consumo rápido, y formas muy sofisticadas de la literatura experimental. En la "Entrevista que una reportera de la revista neoyorquina *Harper's Bazaar* hizo a Gladys, según imaginación de esta última mientras reposaba junto a Leo dormido" (VII, pp. 105-120), la artista responde a la pregunta qué título elegiría para el artículo: "[...] a sus lectores dirijámonos en un lenguaje chic e internacional, *The Buenos Aires Affair* será el título" (p. 106). Imaginándose en el papel de la estrella entrevistada, Gladys se enfoca a sí misma como un personaje famoso, se "glamoriza" en términos de Puig. El título en inglés, lengua importada que choca contra lo autóctono despreciado⁷⁹, cumple con ambas condiciones necesarias para su vida ideal: es chic e internacional, y además se dirige a los lectores tanto de *Harper's Bazaar* como de la obra de Puig "since its intriguing, melodramatic quality situates its «story» and «characters» in the same realm as those of the novel's filmscript epigraphs"⁸⁰.

79. Cf. José F. Colmeiro, *Lenguajes propios y lenguajes apropiados en "The Buenos Aires Affair" de Manuel Puig*, en: "Hispanic Review", LVII, 2, 1989 (spring), pp. 165-188.

80. Lucille Kerr (1987), *op. cit.*, p. 153.

La crítica ha insistido mucho en los rasgos que *The Buenos Aires Affair* comparte con la novela policiaca, indicando también la ausencia (que puede ser sustitución o presencia disimulada) de unos elementos esenciales como, p. ej., un verdadero crimen o un detective. Emir Rodríguez Monegal subrayó ya en el año de la publicación que "falta lo característico de la novela policial: el foco emocional de la novela no está en la investigación sino en las fantasías, los sueños, los delirios, de los dos protagonistas"⁸¹. Manuel Puig afirma haber elegido la forma policiaca para facilitar la narración de "una historia de violencia contenida" en que le interesaba sobre todo "la zona en que los contenidos de la inconciencia aparecen enmascarándose en la conciencia"⁸². Lo más importante de la novela es la dimensión psicológica de la intriga, tanto en las divagaciones e imaginaciones de los personajes como en los papeles desempeñados en la superficie por estas "almas sedientas de consagración y fama" (III, p. 26), en el contraste entre su logrado o fracasado intento de vivir en público una existencia histriónica y sus anhelos y miedos profundos reprimidos en lo privado. En *The Buenos Aires Affair*, Puig analiza la neurosis de toda una sociedad cuyo funcionamiento se funda en la represión de tipo sadomasoquista: en este sentido, debía tratarse de una obra altamente subversiva a ojos de los mantenedores del poder que, como sabemos, no tardaron en contestar con su acostumbrado acto de censura, la prohibición.

81. Rodríguez Monegal (1973), *Los sueños...*, *op. cit.*, p. 392.

82. Puig en la entrevista con Saúl Sosnowski, *op. cit.*, p. 79.

2.4 EL BESO DE LA MUJER ARAÑA (1976)

Sin duda el libro más leído y comentado de Puig, *El beso de la mujer araña* ha dado lugar a gran cantidad de ensayos, discusiones en mesas redondas⁸³ y adaptaciones al cine y al teatro⁸⁴. La mayor parte del texto consta de diálogos de los dos protagonistas masculinos, el homosexual Molina y el militante político Valentín, que comparten la celda 7 de una prisión bonaerense, en 1975. El primero cumple condena por corrupción

83. Dos coloquios se han dedicado a estudiar esta novela: cf. *Actes du colloque, op. cit.* -*Organizaciones textuales (textos hispánicos)* - *Actas del III simposio del Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse- Le-Mirail* (Toulouse, mayo de 1980) (Toulouse, Travaux de l'Université N° XVI, 1980. -V. también Alicia Borinsky, *Ver/ ser visto (Notas para una analítica poética)* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978), p. 59. -Existen además muchos artículos en diversas revistas (v. bibliografía).

84. Hay varias adaptaciones al teatro -una de Puig y otra de Luis Felipe Ormeño para el grupo peruano "Teatro del Sol", estrenada en 1979 en Lima (en una entrevista con Bárbara Mujica, *The Imaginary Worlds of Manuel Puig*, en: "Américas", XXXVIII, 3, may-june 1986, p. 5, Puig menciona además una versión teatral italiana)- y una al cine por Héctor Babenco (Brasil, 1984). Según Alan Pauls, *op. cit.*, p. 10, el compositor alemán David Weisman empleó la novela como base de una ópera para la que Puig escribió el libreto: ignoramos si esta obra se ha terminado y estrenado en algún teatro. Puig menciona a otro músico alemán, Hans Werner Henze, como autor de esta adaptación musical, en: M. P., *Losing readers in Argentina, op. cit.*, p. 56. Poco antes de la muerte de Puig, se estrenó una versión musical de *El beso...* «off-Broadway», dirigida por Hal Prince, como afirma Pamela Bacarisse (1990) en su necrólogo, *op. cit.*, p. 1369. Sobre las diferencias entre las adaptaciones, cf. Christoph Rodiek, "*El beso de la mujer araña*" in *den Versionen von Puig, Schrader und Babenco. Gattungswechsel und Medienwechsel*, en: Maria Moog-Grünwald/ Christoph Rodiek, *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen* (Frankfurt a. M./ Bern/ New York/ Paris, Peter Lang, 1989), pp. 337-352.

de menores, el segundo se encuentra encarcelado sin proceso por actividades "subversivas" en un grupo clandestino de izquierda. Para matar el tiempo y poblar con sus fantasmas el espacio reducido, Molina cuenta sus películas favoritas. A pesar de sus objeciones ideológicas contra las cursilerías y el gusto pequeño burgués de su compañero cinéfilo, el intelectual marxista no logra sustraerse al encanto de estas cintas melodramáticas. Paulatinamente, los seres ficticios se apoderan de su imaginación: la mujer pantera que se transforma en bestia salvaje cuando la besa un hombre (*Cat People* de Jacques Tourneur, EE.UU., 1942), Leni, la estrella enamorada de un oficial alemán durante la ocupación de París (*Destino*, un filme imaginado por Puig a base de textos propagandísticos del cine nacionalsocialista), la muchacha recién casada que descubre con horror que su paraíso caribeño está lleno de muertos vivos (*I walked with a zombie*, también de Tourneur, EE.UU., 1947), la pareja trágica del joven periodista alcohólico y la cantante explotada por un magnate rico. Valentín incluso sueña con su propia película guerrillera. Entre los relatos de Molina, las conversaciones giran en torno a varios temas centrales: los pormenores de la vida carcelaria, por un lado, y las preocupaciones íntimas que los presos asocian con el exterior, por otro: la madre de Molina está enferma del corazón y el hijo no sabe si la hallará todavía viva cuando salga de la prisión; Valentín, en cambio, teme por la seguridad de sus compañeros activistas y añora mucho a su primera novia (Marta), aunque al principio sin confesarlo porque ella no corresponde a sus ideales políticos. Se discuten las razones biográficas que han condicionado la homosexualidad y la militancia política, respectivamente, de los dos hombres desiguales. Molina anima a Valentín a confiarle sus pensamientos para desahogarse, pero éste se muestra reticente ("no te quiero cargar con informaciones que es mejor que no las tengas"; II, p. 41). En la mitad de la novela nos enteramos de que Molina hace un papel ambiguo: el director de la penitenciaría le ha prometido la libertad a cambio de datos sobre la organización clandestina de Valentín. Sin embargo, Molina desarrolla una estupenda habilidad en inventar pretextos para no traicionar al nuevo amigo, incluso logra persuadir a sus opresores que le den paquetes de comestibles (para hacer verosímiles las supuestas visitas de su madre con que se encubren los encuentros con el director), impidiendo de este modo que sigan atormentando a Valentín con comida envenenada. La policía decide soltar al homosexual y vigilarlo, porque se sospecha que Valentín aprovechará la oportunidad para entregarle un mensaje destinado a sus compañeros de lucha. Esto ocurre realmente, pero los guerrilleros prefieren liquidar a Molina ante los ojos de sus perseguidores para salvaguar-

dar así el secreto. En las últimas páginas de la novela, Valentín agoniza después de fuertes torturas, aliviado por un enfermero compasivo mediante una dosis de morfina: en el delirio se imagina la unión con la mujer araña, que tiene la fisonomía de Marta, en una isla tropical. El final es ambiguo, encierra una duda casi diabólica. En efecto, no se sabe si Valentín ha muerto: el enfermero incluso le anuncia que "ya mañana le va a doler menos" (XVI, p. 281): pero, ¿le ha prestado realmente ayuda? ¿Le ha dado acaso una inyección letal, fingiendo ser su cómplice para sonsacarle las informaciones anheladas antes de que muera? Valentín parece haber presentado lo que le esperaba: "Un preso político no debe caer a la enfermería nunca, me entendés, nunca" (VI, p. 117).

El pasaje epónimo está situado cerca del final de la novela: después de hacer el amor, los dos hombres se dan un beso y Valentín dice: "Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela" (XIV, p. 265). Sin embargo, ya antes de este episodio aparecen numerosas mujeres en los relatos de Molina (la mujer pantera, la mujer zombi, la mujer vamp, etc.) y abundan los besos dados o negados, solicitados o temidos en muchas variantes que van del cariño inocente hasta el intento de desertización a través de la sublimación⁸⁵: hay besos en la mejilla (I, p. 30), en "la mano enguantada" (III, p. 61), en la frente (X, p. 193), "besos muy tiernos, pero como de una nena, con los labios carnosos, pero cerrados" (I, p. 15), besos sagrados (XII, p. 230), besos "casi de adoración, como se besa a un santo" (I, p. 21), y no les falta el escenario adecuado a estos besos de celuloide, "iluminados por el plenilunio que medio se va filtrando por las palmeras" (IX, p. 172)⁸⁶. Cada vez el lector espera a la mujer araña, cada vez se

85. En el cine, los besos, de preferencia filmados en primer plano, constituyen momentos de extrema tensión emocional, forman parte tanto del "happy ending" como del desenlace trágico. Las películas de Molina también terminan sea con "el beso húmedo de la felicidad" (en su versión de *The enchanted cottage* de John Cromwell, EE.UU., 1946; V, p. 116), sea con un abrazo de despedida, versión hollywoodiense del motivo de la "mors osculi": "Y la besa, y cuando le retira los labios de la boca ella ya está muerta" (IV, p. 100). En *Nuovo Cinema Paradiso* (I/F 1989), Giuseppe Tornatore nos ha mostrado recientemente una pequeña historia del cine mundial en forma de una secuencia de besos censurados por el cura de un pueblo siciliano, pero coleccionados y remontados con amor por el operador.

86. Las palabras *beso* y *besar* se encuentran además en las páginas 18, 19, 20, 27, 37, 38, 79, 91, 109, 112, 229, 240, 261, 264, 265, 267, 271.

posterga la solución del enigma del título, y finalmente la telaraña se revela ser la estructura del texto mismo⁸⁷: las películas contadas han formado parte de una sabia estrategia de seducción. La historia del acercamiento de dos hombres llega a su apogeo en la transgresión del tabú (el acto homosexual) sellada por un beso de comprensión y complicidad, pero también de despedida. El clímax seguido de la separación de los protagonistas inicia el desenlace de la novela, del mismo modo como el beso de la mujer pantera (otra violación de una prohibición sexual) precipita los acontecimientos finales de la película *Cat People*, allí con consecuencias sumamente devastadoras:

"Y la besa y se aprietan, se abrazan y se besan. Hasta que ella... como que se le va escurriendo, lo mira con los ojos entornados, le brillan los ojos verdes como de ganas y al mismo tiempo de odio [...] y ella se transformó ya en pantera, y él alcanza a agarrar el atizador de la chimenea para defenderse pero ya la pantera le saltó encima, y él le quiere dar golpes con el atizador pero ya con una garra ella le abrió el cuello y el hombre cae al suelo echando sangre a borbotones, la pantera ruge y muestra los colmillos blancos perfectos y le hunde otra vez las garras, ahora en la cara, para deshacérsela, el cachete y la boca que unos momentos antes le había besado". (II, pp. 44-45)

Aquí se revela cierto parentesco entre la estructura de *El beso de la mujer araña* y la película *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock, director de cine admirado por Puig. James Stewart, en el papel de un fotógrafo de prensa, está clavado en su sillón de ruedas a causa de un accidente. Se pasa el tiempo observando la casa al otro lado del patio. Las ventanas se transforman en pequeñas pantallas dentro de la pantalla, revelan las vidas de los inquilinos, p. ej. de la joven rubia asediada por un enjambre de aduladores, de la mujer irremediamente solitaria, de la pareja recién casada, y sobre todo del marido que ha asesinado a su esposa e intenta ocultar el crimen. Para el "voyeur", cada una de estas historias representa una posibilidad del desarrollo de su propia relación amorosa con Grace Kelly: cada escena espiada le ofrece una variante, le indica un peligro o le promete un placer. Algo parecido sucede en la novela de Puig: todas las películas relatan encuentros entre una mujer y un hombre que tienen que luchar contra poderosas inhibiciones y repulsiones, de tipo

87. Cf. Annie Perrin/ Françoise Zmantar, *La telaraña modelo de organización textual en "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig - Elementos para una hifología del texto*, en: *Organizaciones textuales*, pp. 263-299. José Amícola, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992) estudia esta novela-araña a la luz de la estética de la recepción.

social o psicológico, que sólo pueden unirse si cometen un acto repudiado como infame, criminal, opuesto a oscuras fuerzas que obstaculizan su amor. Son en realidad modificaciones de y alusiones a lo que pasa entre Molina, quien siempre se identifica con la heroína, y Valentín, enredado cada vez más en la telaraña del seductor. Y siempre queda abierta una solución negativa: la araña hembra podría devorar al macho después del acto sexual, es decir, traicionarlo, destruirlo igual que la mujer pantera mata al hombre que ha osado besarla.

El título de la novela evoca asociaciones con el universo cinematográfico en dos sentidos. Por un lado, su forma sintáctica hace pensar en cintas de horror como *Kiss of Death*⁸⁸ (EE.UU., 1947, de Henry Hathaway), *The Kiss of the Vampire* (también llamado *Kiss of Evil*: GB, 1963, de Don Sharp), o incluso *Kiss of the Tarantula* (EE.UU., 1975, de Chris Munger)⁸⁹. Por otro, el personaje de la mujer araña, que podría imaginarse como una especie de Spiderman femenino, nos horroriza con sus maquinaciones diabólicas en *Sherlock Holmes and the Spider Woman* (EE.UU., 1944), de Roy William Neill, y en *The Spider Woman Strikes Back* (EE.UU., 1946), el "remake" debido a Howard Welsch⁹⁰. Desde *Die Spinnen* (D, 1919/20) de Fritz Lang, a través de *Tarantula* (EE.UU., 1955, Jack Arnold), *The Spider's Web* (GB, 1960, Edward J. Danziger, basado en una obra teatral de Agatha Christie) hasta *Arachnophobia* (EE.UU., 1990, Frank Marshall), el cine no se ha cansado de explotar el potencial de asco y fascinación que posee la araña. Si no aparecen en escena monstruos hiperbólicos que amenazan con tragarse a la humanidad entera, el bicho con su tela sirve como metáfora para designar ora una sofisticada organización criminal ora la estrategia de un detective: se han rodado por lo menos cuatro películas policiacas tituladas *The Spider* y hasta Bernardo Bertolucci recurre al motivo en *La strategia del ragno* (I, 1970), adaptación

88. Así se titula también el capítulo que Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.*, dedica a esta novela.

89. "Tormented high schooler Ling unleashes her pet tarantulas on her enemies, gaining her due revenge": Jay Robert Nash/ Stanley Ralph Ross, *The Motion Picture Guide* (Chicago, Cinebooks, 1987), IV, p. 1551.

90. El motivo de la mujer araña aparece también en otras películas y en postales y litografías del "fin de siècle": v. las reproducciones en Milagros Ezquerro, *Que raconter c'est apprendre à mourir. Essai d'analyse de "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig* (Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1981).

libre del cuento *Tema del traidor y del héroe* de Borges (quien no habla de arañas en absoluto). En *El beso de la mujer araña*, el director de la cárcel, con el apoyo de todo su aparato de represión, aplica una estrategia de araña: utilizando a Molina como señuelo tiende una red y espera que, tarde o temprano, Valentín quede atrapado en ella.

No obstante, la filiación con el cine no es más que una posibilidad entre muchas, y esta pluralidad de asociaciones tal vez explica el fuerte impacto que la imagen del título ejerce sobre nuestra imaginación. En efecto, el motivo de la mujer araña aparece en muchos mitos y textos literarios: sería interesante estudiar la polisemia y las representaciones multiformes de este símbolo que quizás pueda considerarse como una especie de arquetipo en el sentido junguiano. Aquí sólo podemos indicar algunas grandes líneas, ilustrándolas con los ejemplos que hemos encontrado. Se pueden distinguir mujeres transformadas enteramente en arañas y otras que son seres mixtos, mitad mujer, mitad araña. La metamorfosis es a menudo un castigo por la violación de algún tabú. Mencionamos en primer lugar el mito griego de Aracné que nos transmite Ovidio (*Metamorfosis*, 6, versos 1-145)⁹¹: la tapicera hábil desafía a Atenea y es convertida en araña por la diosa, ofendida no tanto por la mejor calidad de la obra de Aracné como por la indiscreción del tema erótico que representa el tapiz: las aventuras amorosas de los dioses.

El motivo con sus variantes es realmente universal. En un mito siberiano aparece la mujer araña como madre ancestral: cuando el cuervo acabó de crear el mundo, los hombres nacidos del polvo no tenían mujeres, pero la araña bajó a la tierra en su hilo, creció y dio a luz a cuatro hijas⁹². Los esquimales se cuentan la historia de la muchacha secuestrada por el mago de la luna: la muchacha se escapa mediante una larga soga y se convierte en araña porque en el momento de pisar la tierra tarda demasiado en abrir los ojos, a pesar de las admoniciones de una vieja vecina del mago⁹³. En

91. V. también Virgilio (*Geórgicas*, 4, v. 246) y los comentarios de Servio a este pasaje. -Cf. Milagros Ezquerro, *Norme et transgression dans "El beso de la mujer araña"*, en: *Actes du colloque...*, op. cit., pp. 143-146.

92. Cf. Hedwig von Beit, *Gegensatz und Erneuerung im Märchen* [tomo II de *Symbolik des Märchens*] (Bern, Francke, 1956), pp. 359-360.

93. V. *Von einer Frau, die zur Spinne wurde*, en: Knud Rasmussen, *Die Gabe des Adlers. Eskimoische Märchen aus Alaska* (trad. por Aenne Schmucker; Frankfurt a. M., Societäts-Verlag, 1937), pp. 121-129. -Cf. también los comentarios

relatos de indios norteamericanos la mujer araña viene también de la luna: los Pawnees creen que es hija de ésta o que fue desterrada allí porque impidió el crecimiento en la tierra⁹⁴, en un mito de los Hopi se casa con el Hombre del sol⁹⁵. Mientras que los Navajo se imaginan a la mujer araña como un espíritu esencialmente benigno que vive en una habitación subterránea y ayuda con talismanes y fórmulas mágicas a los héroes gemelos que buscan a su padre, el sol⁹⁶, otras tribus la temen como bruja maliciosa que mata a los cazadores, o como creadora del hombre litigioso (Hopi)⁹⁷. En todo caso, no deja nunca de ser una figura ambivalente que ora se muestra favorable a los ruegos humanos, ora da rienda suelta a sus fuerzas peligrosas y destructoras.

En la tradición del mito de Aracné (castigo por infracción de un tabú sexual) hay que situar las reiteradas menciones del motivo en la narrativa de García Márquez. La descripción más elaborada se lee en el cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes*:

"[...] llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres [...] Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aflicción con que contaba los pormenores de su desgracia; siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por

psicoanalíticos de Marie-Louise von Franz, *Der Individuationsprozess*, en: C. G. Jung, *Der Mensch und seine Symbole* (Olten/ Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1988), p. 196.

94. Cf. Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens* (Bern, A. Francke, 1952), t. I, p. 646.

95. Cf. Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik* (Stuttgart, Alfred Kröner, 1984), pp. 677-678.

96. Cf. Joseph Campbell, *The hero with a thousand faces* (Princeton N.J., Princeton Univ. Press, 1968), pp. 69-71. V. también Hedwig von Beit, *op. cit.*, t. I, pp. 423-424. Más ejemplos de mujeres arañas benignas da Gustav A. Konitzky (ed.), *Nordamerikanische Indianermärchen* (Düsseldorf/ Köln, Eugen Diederichs, 1963): v. 6. *Die vier Schwestern von Acoma* (Keres, Pueblo), pp. 35-42, sobre todo pp. 40-41, 8. *Das Schlangemärchen* (Hopi), pp. 49-55, y la breve mención en *Das Weltall der Navaho-Indianer*, p. 7.

97. Cf. Hedwig von Beit, *op. cit.*, I, p. 125.

el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña"⁹⁸.

A una semejante atracción de feria parece aludir Pablo Neruda: "Hay que conocer ciertas virtudes/ normales [...] y no entregarnos al excepcional,/ al tragafuego o a la mujer araña"⁹⁹.

La mujer araña como figura materna aparece en dos formas principales, como madre martirizada por sus hijos y como madre devoradora. Reinaldo Arenas, en *Cantando en el pozo*, confronta al niño narrador con "una araña gigante que tenía la cabeza de mujer, y que lloraba a lágrima viva": lleva en el lomo a "un grupo formado por arañitas de muchos tamaños que se movían sin parar y clavaban, furiosas, sus patas en la espalda de la madre, que lloraba y lloraba sin poder hacer nada"¹⁰⁰. En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, del mismo autor, una mujer se imagina ser una araña que atrapa una mosca en su tela, y esta mosca es su propia hija muerta¹⁰¹. Al aspecto estereotipado de la maternidad protectora y poseedora alude también un pasaje del cuento *Usted se tendió a tu lado* de Julio Cortázar, donde una madre rechaza (y al mismo tiempo cumple) su función ambigua: "no me conviertas en la madre araña"¹⁰² le dice a su hijo

98. García Márquez vuelve a utilizar el motivo en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (Madrid, Alfaguara, 1986), p. 184. De la misma edición, pp. 20-21, proviene nuestra cita), donde dice de la mujer araña que "por cincuenta centavos se dejaba tocar para que vieran que no había engaño y contestaba las preguntas que quisieran hacerle sobre su desventura", y lo menciona brevemente en *El general en su laberinto* (Madrid, Mondadori, 1989) p. 103, como fenómeno "que tanto revuelo había causado un siglo atrás en los puertos de Andalucía". En *El otoño del patriarca* (Barcelona, Plaza & Janés, 1980), p. 20, la hija desobediente se convierte en alacrán. -Una visualización de la mujer araña de García Márquez se puede ver en la película *Un señor muy viejo con unas alas enormes* de Fernando Birri (Cuba, 1988).

99. En un poema citado por Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 84 (de *Jardín de invierno*, pero sin referencia bibliográfica exacta).

100. Reinaldo Arenas, *Cantando en el pozo* (Barcelona, Argos Vergara, 1982), pp. 73-74; -Para un breve análisis del pasaje v. Borinsky, *op. cit.*, pp. 78-83.

101. Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Barcelona, Argos Vergara, 1983), p. 199.

102. Julio Cortázar, *Usted se tendió a tu lado*, en: *Los relatos II: Juegos* (Madrid, Alianza, 1985⁴), pp. 90-99, citamos p. 98.

adolescente, cuya iniciación sexual quería facilitar comprándole preservativos en la farmacia. La madre que, por un lado, deja a su hijo toda libertad y le ayuda a entrar en la vida adulta, crea, por otro lado, nuevos lazos de complicidad entre ella y el chico para atarlo afectivamente al mismo tiempo que finge soltar las riendas.

La relación conflictiva entre los sexos, este complejo juego de seducción, dependencia y explotación mutuas, se visualiza a menudo en forma de la pareja antagónica de araña y mosca: no por casualidad *araña* es uno de los numerosos términos que designan a la prostituta ávida de *mosca*, es decir, 'dinero' en el léxico germanesco. En la mitología de la mujer araña (con sus avatares de la "femme fatale", "la belle dame sans merci", etc.), la cazadora femenina tiende su red para atrapar a sus víctimas y devorarlas, simbólica o literalmente, p. ej. en este texto de Emilio Sánchez-Ortiz:

"Puede recordar que una mañana, hace años, se despertó junto a una repugnante araña. [...] la araña no era nadie. podía ser su primera mujer succionándole la sustancia vital, hundiéndose en su protoplasma, embebiéndole la médula espinal [...] sabía que era dificultoso, incluso imposible, escaparse de las arañas cuando ya han logrado picar un esquinazo del cerebro. sorbido una lenta gota de licor seminal"¹⁰³.

La mujer como seductora aparece con gran frecuencia con rasgos de araña. En *Saúl ante Samuel* de Juan Benet, una mujer es comparada a una araña por su habilidad de engañar y usar a los hombres¹⁰⁴. En el cuento *Moscas y arañas* de Adolfo Bioy Casares¹⁰⁵, el protagonista Raúl Gigena, dueño de una casa de huéspedes, profesa su confianza en la ley del más fuerte: "Este mundo se divide en moscas y arañas. Tratemos de ser arañas, que se comen a las moscas" (p. 154). No obstante, al final Raúl

103. Emilio Sánchez-Ortiz, *O* (Barcelona, Josefina Betancor, 1975), pp. 229-230.

104. "Nadie podría detenerla y para no correr ese riesgo salió de la casa a pedir ayuda a aquella tercera persona que había en su vida. Tú creíste que esa tercera persona era yo y eso te llevó a perder dos días preciosos. Yo también lo creí, eso es lo malo, y por eso caí en la trampa que con el ciego cuidado de una araña tendió ante los dos": Juan Benet, *Saúl ante Samuel* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980), p. 276.

105. Adolfo Bioy Casares, *Moscas y arañas*, en: *Historias fantásticas* (Madrid, Alianza, 1976), pp. 151-162. Sobre el conflicto entre mujer y hombre en este cuento, cf. Margaret L. Snook, *The Power Struggle: Gender and Voices in "Moscas y arañas" by Bioy Casares*, en: "Monographic Review", IV, 1988, pp. 268-277.

queda atrapado en la telaraña de una de sus pensionistas, la nauseabunda señorita Krig, que desde su sillón de ruedas lo ha manipulado mediante la transmisión de pensamientos y ahora se regodea con el triunfo: "Hace mucho que tendí mis redes, que usted cayó. ¿Supone que revolotea por acá, por acullá? Desvaríos. Le juro que está en la red, por así decirlo, a mi disposición, prácticamente" (pp. 161-162).

Con esta riqueza de ejemplos fílmicos, mitológicos y literarios sería absurdo buscar una fuente concreta para el motivo en Puig. Sin embargo, quisiéramos señalar una coincidencia curiosa. Victor Hugo, en *L'Homme qui rit*, muestra a una mujer seductora a través de una tela transparente: "Au centre de la toile, à l'endroit où est d'ordinaire l'araignée, Gwynplaine aperçut une chose formidable, une femme nue"¹⁰⁶. No damos demasiada importancia al dato, pero es, por lo que sabemos, la única mujer araña en un texto explícitamente mencionado por Puig. En *La traición de Rita Hayworth*, Paquita dice en un monólogo interior, hablando de Mita que "se acuerda de todo *Los miserables*": "no me podía creer que yo había leído *El hombre que ríe*, ésa sí se la tenía olvidada" (X, p. 181)¹⁰⁷.

Para el psicoanálisis, la araña puede significar la castración matriarcal: estrangula al hijo, lo paraliza, usurpa su potencia e impide el desarrollo libre de su sexualidad¹⁰⁸. Karl Abraham estudió una serie de sueños y distinguió tres vertientes simbólicas principales:

106. Victor Hugo, *L'homme qui rit* (Paris, Hetzel-Quantin) II, Livre septième, III, p. 268.

107. Para más mujeres arañas, particularmente en Jeremias Gotthelf, *Die schwarze Spinne*, y Hanns Heinz Ewers, *Die Spinne*, consúltese también Richard Riegler, *Spinnenmythus und Spinnenaberglaube in der neueren Erzählliteratur*, en: "Schweizerisches Archiv für Volkskunde", XXV, 1925, pp. 55-69 y XXVI, 1926, pp. 123-142. Cf. también las dos antologías dedicadas al motivo de la araña en la literatura: Klaus Lindemann/ Raimar Stefan Zons (eds.), *Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Eine Sammlung* (Bonn, Bouvier, 1990), sobre todo el capítulo "Spinnen-Frauen: Frauen-Spinnen" de la introducción (pp. 18-26), y Hanne Kulesa (ed.), *Die Spinne. Schaurige und schöne Geschichten. Mit Überlegungen zur Spinnenfurcht* (Frankfurt a. M./ Leipzig, Insel, 1991).

108. Cf. Friedrich Seifert/ Rotraut Seifert-Helwig, *Bilder und Urbilder - Erscheinungsformen des Archetypus* (München/ Basel, Ernst Reinhardt, 1965), pp. 122, 133, 147, 209 y 220.

"Die Spinne stellt zunächst die böse (vermännlichte) Mutter dar, sodann das ihr angedichtete männliche Genitale. Das Spinnengewebe repräsentiert die weibliche Schambehaarung; der einzelne Faden hat männlich-genitale Bedeutung"¹⁰⁹.

En sus comentarios al pasaje citado, Freud relaciona el miedo y la repugnancia que inspira la araña a muchas personas con este significado de madre fálica: estas reacciones de rechazo expresan el terror del incesto y el asco ante las partes genitales de la mujer. Del mismo complejo se deriva, siempre según Freud, el mito de la cabeza de Medusa¹¹⁰. Los estudios posteriores han confirmado estas hipótesis de Abraham y Freud: Ralph B. Little¹¹¹ interpreta la araña como símbolo ambivalente de protección y devoración que tanto en las creencias populares como en los relatos de sus pacientes se relacionan con el conflicto entre los sexos y, en particular, con la agresión (y seducción) oral de la Gran Madre.

Todos los ejemplos citados contienen elementos que aparecen también en *El beso de la mujer araña*. Las teorías psicoanalíticas repercuten en las discusiones sobre la homosexualidad (p. ej. en las largas notas al pie de página) o las relaciones entre los sexos (Valentín lamenta que Marta, la mujer araña del sueño final, se le haya vuelto una "madre castradora"; VII, p. 143). Molina se ocupa de su compañero como una madre -lo

109. Karl Abraham, *Die Spinne als Traumsymbol*, en: *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften* (Frankfurt a. M., S. Fischer, 1969), pp. 245-251; citamos p. 250. El artículo se publicó por primera vez en 1922.

110. Cf. Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (London, Imago Publishing, 1940; *Gesammelte Werke*, t. XV): XXIX. *Vorlesung: Revision der Traumlehre*, p. 25. -En la iconografía y en numerosos relatos, la medusa se asocia con el octopus y con la (mujer-) araña, cf. Jacques Schnier, *Morphology of a Symbol: The Octopus*, en: "American Imago", XIII, núm. 1, spring 1956, pp. 3-31.

111. Cf. Ralph L. Little, *Oral Aggression in Spider Legends*, en: "American Imago", XXIII, núm. 2, summer 1966, pp. 169-179, y, del mismo autor, el estudio de un caso de aracnofobia como consecuencia de la excesiva dependencia de una madre posesiva: *The Resolution of Oral Conflicts in a Spider Phobia*, en: "International Journal of Psycho-Analysis", XLIX, 1968, pp. 492-494. Cf. también el intento de una lectura psicoanalítica del cuento *Die Spinne* de H. H. Ewers en Richard Sterba, *On Spiders, Hanging and Oral Sadism*, en: "American Imago", VII, núm. 1, march 1950, pp. 21-28.

alimenta, lo arrulla con sus relatos, lo cuida cuando está enfermo, etc.¹¹² y al mismo tiempo lo atrapa en su tela (como la mujer araña de Hugo) para seducirlo a transgredir las restricciones morales de la heterosexualidad: en cada instante nos planteamos la pregunta si es amigo o traidor (igual que el hada/bruja de los indios). Cada acto de Molina, cada intención es bifacial. La ambivalencia, inherente al motivo de la mujer araña, es un factor dominante en la novela: doble juego, doble cara, doble sexo. Los contrarios están siempre presentes, mezclados hasta confundirse, interrogándose mutuamente, pero sin aniquilarse. *El beso de la mujer araña* desemboca en un sueño utópico de síntesis.

112. Cf. Maurice Molho, *Tango de la madre araña*. En: *Actes du colloque...*, op. cit., pp. 161-168.

2.5 PUBIS ANGELICAL (1979)

El exilio del autor repercute en la elección del escenario de su quinta novela: la acción se desplaza de Argentina a México. Los acontecimientos narrados ocurren en 1975, el mismo año de *El beso de la mujer araña*, pero ahora (y en todas las obras posteriores) la situación argentina se enfoca desde el destierro voluntario o forzado. En el centro de *Pubis angelical* hay una mujer en crisis. Gravemente enferma de cáncer, Ana reconvalece entre dos operaciones en un hospital mexicano. Después del divorcio de su primer marido Fito ("Qué hombre convencional. Cómo me saturó. Qué mal lo recuerdo"; II, p. 27), padre de su hija Clarita, Ana fantasea con un hombre superior¹¹³: "Sin esa ilusión no me importa vivir un minuto más" (X, p. 193). Abandonó Buenos Aires porque ya no soportaba las asechanzas de un pretendiente rico, Alejandro, católico ultra y nacionalista, enchufado con los líderes de la máquina represiva. Alejandro trataba de mimarla con regalos de lujo y lisonjas, pero al mismo tiempo le infundía miedo con sus amenazas veladas y sus actuaciones secretas, destinadas todas a hacerla dependiente de él: Ana sospecha que él fue responsable tanto de que la despidieran de su puesto interesante en el Teatro Colón como del allanamiento de la casa de su madre. Nos enteramos de estos hechos biográficos de Ana a través de fragmentos de su diario íntimo y de los diálogos con su amiga Beatriz, feminista mexicana, por un lado, y con Juan José Pozzi, abogado argentino comprometido en la defensa de presos políticos y activista del ala izquierda del movimiento peronista, por otro. Con el último discute la difícil situación actual en su país, pues Pozzi le ruega que colabore en el

113. Cf. Pamela Bacarisse, *Superior Men and Inferior Reality: Manuel Puig's "Pubis angelical"*, en: "Bulletin of Hispanic Studies", LXVI, 1989, pp. 361-370. -A. Alejandro Bernal, *Super-hombre versus super-mujer: tiranía y sexo en "Pubis angelical" de Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", LII, núm. 137, 1986, pp. 991-997. -Karen S. Christian, *El mito del "hombre superior" y la liberación de la mujer colonizada en "Pubis angelical"*, en: "Alba de América", IV, núm. 6-7, July 1986, pp. 93-103.

secuestro de Alejandro para así rescatar a un prisionero, pero Ana se niega categóricamente a meterse en esta clase de política. Pozzi vuelve a Argentina y muere en un tiroteo con la policía.

Otro tema fundamental de sus conversaciones constituyen las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan. Sobre todo la noción del espejo ("stade du miroir"¹¹⁴) fascina a Ana: Pozzi le explica que la mirada de los demás funciona como una especie de monitor catóptrico donde el individuo se ve reflejado. Pero la mirada es también un instrumento terrible de la dominación (masculina) que transforma lo visto (la mujer) en un objeto desindividualizado. Ana lucha por imponerse como sujeto autónomo contra los hombres (Alejandro Pozzi) que la miran codiciosamente: "la mujer debe quebrar la mirada masculina que la reprime y devolver la mirada del otro"¹¹⁵. La idea lacaniana que el inconsciente, el Otro, "está estructurado como un lenguaje" (IX, pp. 170-171) tiene un impacto decisivo sobre forma y contenido del tercer modo discursivo de la novela, los sueños de Ana¹¹⁶. En el concepto lacaniano se funda el principio de escritura y de él se deriva la clave de lectura de estos textos:

"El inconsciente no es una memoria de donde se pueden sacar las fichas como de un archivo. Hay un modelo de funcionamiento, pero que no puede ser captado concretamente, sino a través de la ficción del lenguaje"

(IX, p. 171)

Los pasajes oníricos mezclan elementos de parapsicología, melodrama, novela rosa y ciencia ficción. Se agrupan en dos series que cuentan la vida de sendas encarnaciones imaginarias de Ana, una en el pasado (el Ama/ la Actriz: su historia empieza en 1936), y otra en el futuro después del cataclismo climatológico que convirtió el mundo en un desierto frío (si calculamos bien, los episodios relativos a la muchacha W218 ocurren en la última década del siglo XX). Ambas heroínas disponen de poderes

114. Cf. Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, en: *Écrits I* (Paris, Seuil, 1966), pp. 89-109.

115. Susán Lucas Dobrian, *Verse siendo visto: La red sexual/textual/visual en "Pubis angelical"* en "Revista de estudios hispánicos", XXVI, núm 1, 1992, pp. 81-102, citamos (1988), p. 84.

116. Sería interesante estudiar cómo Raúl de la Torre distinguió los tres niveles narrativos en su adaptación fílmica de *Pubis angelical* (Argentina, 1982). Desgraciadamente no hemos podido ver esta película.

telepáticos que las capacitan para leer el pensamiento en los ojos de los hombres. La primera representa a "una mujer que tuvo su apogeo en los años 20", como la define Ana en su diario: "Esa debe haber sido buena época para ser mujer, entre las dos guerras. Qué lindo ser misteriosa, lánguida, estilizada" (II, p. 26). Estos tres adjetivos describen bien la atmósfera que reina en el sueño inicial, cuya trama ofrece muchas correspondencias con la biografía de la estrella hollywoodiense de origen austríaco, Hedy Lamarr¹¹⁷, muy parecida a Ana (II, p. 33). El Ama, "la mujer más hermosa del mundo" (I, p. 9), ha abandonado su carrera cinematográfica al casarse con un millonario y vive encerrada en un castillo suntuoso en una isla cerca de Viena, constantemente vigilada por sirvientas espías. Su marido la colma de objetos preciosos a cambio de su libertad, por la noche suele narcotizarla para disfrutar de su cuerpo perfecto. El Ama se enamora de Thea/Theo, servidora y gorila en uno, cuando se da cuenta de que su cancerbera es en realidad un hombre disfrazado de mujer. Se escapa con él, pero durante la travesía del Atlántico en un buque se ve obligada a matarlo, porque lee en sus pensamientos que se trata de un agente ruso que sólo cumple con la orden de secuestrarla. Ella ignora que es la hija ilegítima de un profesor vienés que había descubierto, a principios del siglo, el secreto de la "lectura de lo que no se dice, de lo que no se escribe, de lo que tan sólo se piensa" (III, p. 42: es fácil ver la alusión al mismo Sigmund Freud): el servicio secreto quiere aprovechar esta facultad, o en todo caso impedir que sirva a sus enemigos. Un productor de cine de Hollywood observa el homicidio y obliga a la asesina a firmar un contrato muy desventajoso para ella. Otra vez prisionera y explotada, la Actriz (así se llama ahora) empieza una relación amorosa con un actor durante una estancia de rodaje en México, pero teme otra traición y huye de él. Cuando finalmente cree en la sinceridad del joven, ya es demasiado tarde: la pareja muere atropellada por un coche.

El segundo "alter ego" onírico de Ana, la muchacha W218, vive en la era polar, en el Valle de Urbis, un estado totalitario del porvenir, concebido sobre el modelo de la tradición distópica de Samiatin, Huxley y Orwell. Como conscripta de la Sección A de Terapéutica Sexual del Ministerio de Bienestar Público satisface los deseos físicos de ancianos

117. Cf. Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.*, p. 135. Nótese que el apellido Lamarr contiene el grupo de fonemas /ama/. Sobre los nombres propios en esta novela, cf. Raquel Linenberg-Fressard, *La motivation des noms de personnage dans "Pubis angelical" de Manuel Puig*, en: "Imprévue", 1986/1, pp. 99-109.

jubilados (no hay ningún servicio comparable para mujeres), desempeñando papeles en decorados nostálgicos elegidos por sus pacientes (en su primera actuación relatada adopta el nombre de Dora, otra reminiscencia freudiana¹¹⁸). Para solucionar problemas emocionales consulta su computadora portátil, pero en el fondo no está contenta con su situación. W218 se enamora del atractivo extranjero LKJS (en realidad un compatriota suyo, pues ella es huérfana emigrada), tan parecido al hombre ideal de sus sueños. Logra visitar su país, la República de las Aguas, donde se entera de que ha sido víctima de un traidor. El día de cumplir la mayoría de edad descubre sus poderes telepáticos y desenmascara las verdaderas intenciones de su amante, espía que la persigue porque W218 es una descendente de aquella actriz de antaño, que ella ha visto en teletotal, en un documental sobre la sumergida ciudad de Nueva York. El agente LKJS vigilaba a la muchacha cuyos latentes poderes parapsicológicos constituyen un peligro para el régimen falocrático. Después de gozar del amor en sus brazos por última vez, W218 trata de matar al amante. Condenada a cadena perpetua, elige el destierro voluntario a los hospitales de Hielos Eternos, para allí aplicar su terapia sexual a enfermos altamente contagiosos, consciente de que esto significa su muerte segura. Antes de partir, reconoce entre un grupo de presos políticos a LKJS y le perdona, leyendo sus pensamientos arrepentidos.

En los sueños se reflejan preocupaciones, miedos, frustraciones y deseos de Ana, se sintetizan sus experiencias y pensamientos diurnos: su enfermedad quizás incurable, la separación de la hija, y sobre todo su insatisfacción sexual en toda su ambigüedad, esta mezcla entre goce y humillación, su anhelo de una relación de íntima comprensión con un hombre, más importante para ella que el sexo. Los galanes, que atraen y seducen, usan y abusan, decepcionan y traicionan a los dobles oníricas de Ana, reúnen en sí rasgos de Fito, Alejandro y Pozzi; a menudo se pueden hallar detalles de los diálogos o fragmentos de diario inmediatamente precedentes: p. ej. el Ama y W218 comparten con la enferma su gusto por joyas y vestidos de lujo y todas se ven hostigadas por hombres diabólicos que las engatusan con proponerles la satisfacción de estos caprichos; después de que Ana se compre el perfume "más caro del mundo" (IX, p. 177), W218 lo recibe como regalo de su amante (X, p. 184); Ana tilda de "Belcebú" a Alejandro y las cejas de LKJS "se enarcaron al

118. Sobre Puig y el caso Dora de Freud consúltese Jorgelina Corbatta (1988), *op. cit.*, pp. 81-83.

modo de Mefistófeles" (X, p. 189); las encarnaciones oníricas se sienten constantemente espiadas, mientras que Ana sospecha que Alejandro la hacía observar por un detective, que vigilaba su teléfono, etc. La red de finas vinculaciones entre las tres historias representa uno de los logros más asombrosos de la maestría narrativa de Puig.

En el título *Pubis angelical* entrecrocán dos esferas tan diametralmente opuestas que su contraste puede tal vez interpretarse, forzando la definición del término, como una sublime sinestesia, esencia del kitsch, según Ludwig Giesz¹¹⁹. Pues, si llamamos sinestesia toda asociación de elementos provenientes de distintos dominios sensoriales, la combinación de un sustantivo físico, corporal, del bajo vientre ligado al sexo y sus sensaciones tabuizadas, con un adjetivo referente a un ser etéreo del mundo metafísico, representa un caso límite de esta figura retórica: el ángel es una especie de visualización antropomórfica de conceptos no empíricos, no perceptibles para los sentidos, es una imagen mediadora entre lo divino y lo humano, mientras que el órgano sexual siempre se ha considerado (y estigmatizado) como el lugar del goce sensual por excelencia. Ahora bien, el uso del latinismo *pubis* cubre su referente con un velo de discreción y lo enalza al nivel de lo angelical. Hay más: en realidad, la voz no designa el sexo, sino su vecindad, la región que lo rodea, la zona donde crece el vello, pero callando el centro nos lo sugiere con más insistencia, es decir, el título alude al órgano sexual y al mismo tiempo lo evacua de sí. Y es verdad: ¿cómo podríamos imaginarnos el pubis de un ser tan asexuado como un ángel sino desprovisto de sexo? No obstante, este ser tiene forma humana y, lo que es más importante, suele aparecer como personaje masculino, a pesar de su hermafroditismo virtual. En esta paradoja se expresa el núcleo problemático de la novela.

Al principio de la novela, el Ama se despierta y rastrea su cuerpo buscando pruebas del oprobio: un "trecho de piel ardida" y "huellas de dientes en arco" sobre un seno dan testimonio de que el marido ha abusado del cuerpo de su mujer narcotizada. Siente un "ardor de entrepiernas", el dolor del sexo revela la violación: "Su vientre en cambio no delataba asalto alguno, el bajo vientre sí, húmedo, inflamado, con un íntimo desgarramiento" (I, p. 10). Mientras que el Ama sólo deduce qué ha pasado durante la noche por indicios físicos, testigos mudos han asistido a su vergüenza:

"El respaldo de la cama, de madera tallada policroma, terminaba en nubes y ángeles flotantes. Uno de ellos, de mirada extraña, como de

119. Cf. Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches - Ein Beitrag zur anthropologischen Aesthetik* (Heidelberg, Wolfgang Rothe, 1960).

pez, parecía observar al Ama. Ésta a su vez lo miró fijo. El ángel parecía pestañear, sus párpados bajaron y volvieron a subir, según impresión del Ama. ¿Alguien la espiaba?" (I, pp. 10-11)

El castillo está lleno de relieves de estuco blanco que representan a ángeles, "criaturas celestiales [...] con expresión invariablemente beatífica" (I, p. 14), en cuya mirada ausente se vislumbran "sombras perversas" (III, p. 44). Bart L. Lewis constata una inversión de las connotaciones habituales: "[...] los ángeles, que usualmente simbolizan un paraíso (y en el caso de los que presiden la cabecera de la cama, un paraíso erótico), para la actriz son amenazantes, peligrosos"¹²⁰. El Ama tiene la impresión de que siempre la persiguen unos ojos de pez: vuelve a encontrar a ángeles tanto en la solapa del frac de un joven que baila con ella (en realidad es Thea/ Theo en traje de hombre; III, p. 46) como en la fachada de la Biblioteca Imperial (p. 47) donde consulta viejos periódicos, en donde descubre quién era su verdadera madre: la nodriza que se ahorcó con su propia trenza en un manicomio, confesando en su carta de despedida que tuvo una hija ("la niña más bella que jamás existiera"; III, p. 48) de ese profesor vienés que descubrió el secreto de la telepatía¹²¹. El Ama se desmaya, dejando el tomo abierto. Un perseguidor misterioso aprovecha la ocasión para leer las mismas páginas: "El lector devoró el texto, con expresión impenetrable, mientras desde su solapa sonreía un diminuto ángel de oro" (III, p. 49). Cuando el Ama huye de estos ángeles omnipresentes, no logra más que encontrarse de nuevo encadenada en Hollywood, barrio de la ciudad de Los Angeles: el topónimo toma la función de las figuras de estuco y madera (v. VI, p. 113). Para Elías Miguel Muñoz, los ángeles significan la anulación del deseo sexual de la mujer por los hombres: "La mirada ausente [...] es la mirada del Otro que deforma y traiciona: la mirada que reafirma el dominio del hombre"¹²². Son espías insidiosos, observadores impasibles, falos miniaturizados que asechan a la mujer en cualquier lugar, presenciando la humillación del Ama y penetrando con sus ojos indiscretos en su intimidad.

120. Bart L. Lewis, *"Pubis angelical": la mujer codificada*, en: "Revista Iberoamericana", CXXIII-CXXIV, 1983, pp. 531-540, citamos p. 536.

121. W218 leerá el mismo artículo en la biblioteca de la República de las Aguas: XI, pp. 211-213.

122. Elías Miguel Muñoz (1987), *op. cit.*, pp. 94-95.

Theo explica que "los ángeles son niños que han muerto antes de perder la inocencia", y el Ama pregunta si existe una alternativa femenina a estos varones celestiales: "¿no habrá ángeles niñas?" (III, p. 44). La respuesta de Theo le choca: "Debe haberlos, aquéllos que fueron sacrificados por los conocedores del futuro eran de ambos sexos" (pp. 44-45). Sus padres, dotados de facultades proféticas, los sofocaron para evitar que sufran en el porvenir. Theo presenta a los ángeles, sus aliados, como víctimas de una matanza de niños (clara reminiscencia bíblica) que ahora asisten pasivamente a la miseria de los sobrevivientes. Pero el mundo masculino no tolera a ángeles niñas, criaturas de una pureza desarmadora que la imaginación de las mujeres reprimidas opone al dominio falocrático, como lo ejemplifica el pasaje epónimo. En el hospital de Hielos Eternos, una vieja loca, reencarnación de aquella nodriza de Viena, cuenta a W218 la historia de una internada que logró escaparse para buscar a su hija perdida en un universo machista, agresivo, devastado por guerras sangrientas. En el momento culminante, el relato pasa de la tercera persona a la primera y se convierte así en una ficción individual, única forma de salir del hermetismo de la cuarentena eterna:

"De pronto se desató un viento extraño y el camisón se alzó, mostrándome desnuda, y los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso. Los guerreros se paralizaron de estupor. Un ángel había descendido sobre la tierra. Y el tiroteo cesó, y los enemigos se abrazaban y lloraban dando gracias al cielo por haber mandado un mensaje de paz." (XVI, p. 266)

"[...] oí a lo lejos la voz de mi hijita que me decía que me quería mucho, y que estaba orgullosa de mí, y finalmente apareció, y el viento le alzó la faldita y no cupo idea de que era mi hija, porque también ella era un ángel puro." (XVI, p. 267)

Elías Miguel Muñoz interpreta este fragmento como subversión del discurso dominante: la mujer "se apropia de la figura angelical *poderosa*", la distinción tradicional entre "lo femenino" y "lo masculino" se difumina¹²³. Sin embargo, la asexualidad no funciona aquí como utopía saludable, sino como capitulación, la mutilación es el último refugio ante el machismo. La mujer se ve obligada a negar su anatomía femenina, a renunciar al sexo para dejar de servir como objeto a los hombres. Éstos,

123. *Ibidem*, p. 102.

en cambio, no pierden nunca sus órganos de procreación¹²⁴, "las vergas arremetedoras y triunfantes del mañana" (XIII, p. 239), aunque ya no puedan utilizarlos como instrumento de control y explotación. No es una visión positiva de la bisexualidad como en *El beso de la mujer araña*, al contrario, la polarización entre los sexos se acentúa aun más. El pubis angelical significa impenetrabilidad y esterilidad, no conduce a la liberación sexual, sino a la liberación de la carga que representa el hecho de tener un sexo. Es muy sintomático el parentesco entre esta aparición de una mujer asexual en un estado totalitario y las esculturas del arte nazi que describe Umberto Eco: "gli uomini hanno un pene perfetto, completo di peluria pubica amorosamente scolpita, mentre le donne non hanno quasi ne pube ne vagina"¹²⁵. Si *Pubis angelical* se termina con una nota de reconciliación, se trata de un deseo de comprensión mutua en un mundo sin varones: Ana comunica a Beatriz que quisiera ver a su madre y a su hija para tratar de entenderse con ellas. No obstante, a pesar del pesimismo respecto a las relaciones entre ambos sexos, *Pubis angelical* es la novela más feminista de Manuel Puig.

124. Incluso los ángeles varones no son completamente asexuados, como confirma Ramírez, un personaje de *Maldición eterna*: "Ahora recuerdo los niños de la enciclopedia. Tienen un pene diminuto, y sin vello púbico... como los ángeles, en las pinturas sagradas" (XII, p. 127).

125. Umberto Eco, *L'illusione realistica*, en: *Sugli specchi e altri saggi* (Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1985), p. 57.

2.6 MALDICIÓN ETERNA A QUIEN LEA ESTAS PÁGINAS (1980)

Al destierro geográfico se añade en *Maldición eterna* el aislamiento lingüístico, la obligación de expresarse en una lengua extranjera; al malestar en la vida se junta la desorientación en el idioma. Consecuentemente, Puig escribió su sexta novela primero en inglés, vertiéndola después a un estéril español de traducción: "Antes, el lenguaje era vehículo de psicología y de caracteres, un lenguaje del que tengo todas las claves; ahora tengo todos los datos de un idioma del que no tengo las claves"¹²⁶. La soledad y la desesperación de los protagonistas se exacerban: en un libro casi enteramente compuesto de diálogos¹²⁷ no hay comunicación, sino un antagonismo de voces que tratan de usurparse mutuamente, de acallar la voz del otro como instancia autónoma e integrarla en su propio discurso.

La situación se limita a un mínimo de elementos constitutivos: Ramírez (74), un argentino viejo exiliado en Nueva York (en los años 1977-78), platica con Larry (36), el cuidador norteamericano que empuja su sillón de ruedas durante los paseos por el barrio. Ambos protagonistas, amargados y misantrópicos, han perdido toda fe: son dos solitarios que se niegan a abrirse uno al otro al mismo tiempo que anhelan establecer un contacto íntimo. Larry estudió historia, acuciado por sus ideales marxistas, pero abandonó la carrera universitaria a causa de un desengaño amoroso (el divorcio de su primera mujer) y ahora vive de trabajos ocasionales que no le exigen un compromiso intelectual o emocional: "mi único interés está en cumplir el horario con el menor desgaste nervioso posible" (IV, p. 35). Ramírez fue activista político y víctima de torturas en las prisiones de su país. Su estado de salud es alarmante, su mente trastornada por ataques de amnesia y delirio que a veces parecen fingidos para evitar hablar de las zonas prohibidas de su pasado, para no mencionar el

126. Puig en la entrevista con Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, p. 620.

127. Sobre el diálogo en esta novela, cf. Bart L. Lewis, *Narrative Structure in Manuel Puig's "Maldición eterna a quien les estas páginas"*, en: "Hispanic Journal", VII, núm. 2, 1986, pp. 81-85.

tabú. Las conversaciones que compensan la falta de acción exterior oscilan constantemente entre la realidad y la fantasía, el sueño, la pesadilla, esferas inseparables en este texto, algunos pasajes sólo tienen lugar en la imaginación de Ramírez (v. 4.1.). La borrosa impresión de alienación resulta no sólo de la vaguedad semántica de toda interacción exolingüe¹²⁸, sino de la materia misma de que se habla:

"Writing in an «other» language is a frequent technique or metaphor for writing about a subject considered inaccessible, fragmented, elusive - a subject which can be represented, if at all, only in a language different from the one used to represent reason or the familiar"¹²⁹.

Una desconfianza invencible (Ramírez: "no puedo tenerle confianza, lo conozco muy poco"; IV, p. 35) e incluso cierta hostilidad (Larry: "Yo no debo decirle nada ¡parásito!"; XII, p. 127) convierten los diálogos en luchas permanentes, en un conflicto entre dos culturas y, sobre todo, entre dos generaciones. Es un juego de papeles: padre e hijo se enfrentan en las constelaciones más diversas, los papeles se truecan y se confunden constantemente: el viejo se vuelve hijo y el joven padre, ora del otro ora de sí mismo, hasta convertirse en Dios Padre y Cristo (XIII)¹³⁰. Detalles

128. Jean-François de Pietro, *Vers une typologie des situations de contacts linguistiques*, en: "Langage et société", mars 1988, XLIII, pp. 65-89, propone hablar de comunicación exolingüe "lorsque les divergences entre les répertoires linguistiques respectifs des interlocuteurs apparaissent comme constitutives du fonctionnement de l'interaction, c'est-à-dire lorsque le recours a des procédés d'ajustement réciproque, d'auto/ hétérofacilitation, etc., devient un trait saillant de la communication. C'est le cas généralement des interactions entre natif et alloglotte, entre médecin et patient [...], entre parents et enfant [...], etc., qui, d'un point de vue linguistique, et souvent sociologique, sont asymétriques" (p. 71). En *Maldición eterna* se trata pues de una comunicación monolingüe-exolingüe: no hay cambios de lengua, pero Ramírez habla un idioma extranjero y no comparte con su interlocutor los mismos conocimientos del mundo. Larry, a su vez, no se muestra muy dispuesto a colaborar con el argentino para facilitar la comprensión mutua.

129. Lori Chamberlain, *The Subject in Exile: Puig's "Eternal Curse on the Reader of These Pages"*, en: "Novel: A Forum on Fiction", XX, 3, spring 1987, pp. 260-275, citamos p. 261.

130. Para un estudio del conflicto padre-hijo en la novela véase el capítulo "Les liaisons dangereuses" en Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.* -Sobre la imagen patriarcal de Dios como "a jealous and chastising father, not averse to acts of arbitrary cruelty" (p. 202), v. pp. 202-207.

autobiográficos se mezclan con divagaciones casi dementes, saturadas de lugares comunes de una psicología seudofreudiana. Ramírez solicita informaciones sobre cualquier detalle de la vida: justifica este interés desmesurado con la pérdida de la memoria y la necesidad de recobrar los conocimientos básicos del mundo (suele leer la enciclopedia para informarse). Procura infiltrarse en lo más íntimo de su interlocutor: "Quiero saber lo que sucede en lo interior de la gente" (X, p. 89). Larry cede a veces a la curiosidad asediadora, relata episodios reales o inventados (Ramírez: "Ya no sé cuándo usted me miente y cuándo no; XII, p. 132), pero de repente reacciona con violencia: "Usted es como un vampiro. Se alimenta de la vida de los demás" (X, p. 89). En *Maldición eterna* asistimos a un proceso de vampirización, entre los dos personajes se entabla lo que Angel Rama llama un "diálogo imposible" pero "simultáneamente ineludible"¹³¹, resultado de una no confesada dependencia mutua.

Al principio, Larry no se interesa por su paciente anciano, cuyas preguntas extrañas lo molestan sobremanera, hasta que descubre los apuntes secretos que hizo Ramírez durante el encarcelamiento en Argentina. En novelas francesas marcaba con números ciertas palabras escogidas que, bien ordenadas, iban a formar textos coherentes que trataban tanto de asuntos sindicales como de cuestiones personales. Larry se empeña en descifrar estas notas, tarea que se le antoja un proyecto prometedor de investigación sobre formas de resistencia contra la represión política; eso le permitirá reanudar sus actividades científicas. El mensaje puesto en clave empieza con el mismo título del libro: "malédiction éternelle à qui lise ces pages" (XII, p. 124). Maldición al intruso que viole el secreto. Maldición a quien penetre en esferas psíquicas vedadas por un tabú.

Maldición eterna a quien busque la fuente exacta: no encontramos la palabra *malédiction* en ninguna de las tres novelas cuyos títulos se mencionan explícitamente (XII, p. 123), es decir, *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de Lafayette, *Les liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos y *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant¹³². Tampoco

131. Angel Rama, *El último Puig. El diálogo imposible*, en: "El Universal" (24 de enero de 1982); citamos de Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.*, p. 174.

132. Hay que matizar la afirmación de Graciela Speranza que "Larry extrae de *Les liaisons dangereuses* las primeras palabras de un nuevo texto", en: Manuel Puig: *Malédiction... éternelle... à... qui lise... ces pages*, en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80* (Frankfurt a. M., Vervuert, 1991), pp. 135-151, citamos p. 136: el título de la novela no se compone de palabras de la obra de Laclos.

aparece en estas obras un pasaje donde Ramírez hubiera podido marcar la voz *grève* 'arenal' para emplearla en su mensaje cifrado en el sentido de 'huelga' (p. 124). Constatamos con sorpresa que es completamente imposible que estas citas textuales provengan de uno de estos tres libros. Ahora bien, el testamento de Ramírez nos sugiere que hay aquí una elipsis, pues se calla la existencia de un cuarto texto: "Todo lo que tengo es estos *cuatro* libros, con algunos números escritos en lápiz sobre sus hojas" (XXIII, p. 271; cursivas nuestras). ¿Cuál es la cuarta novela? ¿Por qué se omite su nombre? ¿No será acaso ella la que contenga la clave? Una breve frase de Lori Chamberlain nos indica una pista: hablando del conflicto entre padre e hijo, tema central de *Maldición eterna*, dice que "Puig's *malédiction éternelle* is a *malédiction paternelle*", y sigue en una nota al pie de la página:

"Significantly, *Malédiction paternelle* is the title of an epistolary novel by Restif de la Breton [sic], published in 1780 and thus roughly contemporaneous with *Les liaisons dangereuses*. While I have no proof, I think it's possible that Puig's would know of the author and title"¹³³

Tampoco tenemos pruebas irrefutables, pero sí algunos argumentos para suponer que Puig no sólo conocía esta novela de Restif de la Bretonne, sino que incluso se trata del misterioso cuarto libro. La semejanza de los dos títulos y la temática (que es justamente la del mensaje secreto que descifra Larry) son dos puntos de contacto importantes. La intriga de *La malédiction paternelle* cuadra bien en esta serie de relaciones conflictivas de *La Princesse de Clèves* hasta *Adolphe*: poco antes de morir, el padre del protagonista (Dulis) maldice a su hijo porque éste se ha casado, contra la voluntad paterna, con una joven inglesa. Dulis se siente culpable y atribuye todas sus miserias, sobre todo las muertes de sus amigos y conocidos, al influjo nocivo de la maldición.

La búsqueda de determinadas palabras, que acaba de dar un resultado negativo, se ve coronada de éxito en este caso: es posible construir el sintagma "malédiction éternelle à qui lise ces pages" mediante elementos del texto de Restif de la Bretonne. El sustantivo *malédiction* aparece con gran frecuencia, mientras que son mucho mas raros la forma femenina del adjetivo *éternelle*, el subjuntivo *lise* y el plural *pages*. Ramírez tenía que marcar palabras separadas a veces de más de cien páginas: esta distancia contribuye de manera eficaz a dificultar el desciframiento y a garantizar la inviolabilidad del secreto. Pero hay más: también se emplea

133. Lori Chamberlain, *op. cit.*, p. 267.

la voz *grève*, ausente en las demás novelas, y la frase donde se usa se presta excelentemente a jugar con la polisemia del vocablo. Dulis escribe en una carta: "Je suis, moi, également surpris, de voir un Riche juste, & maître de lui-même, qu'un absolument Pauvre éviter la Grève"¹³⁴. *Grève* se refiere aquí a la Place de Grève (hoy Place de l'Hôtel de Ville) en París, llamada así por la cercanía de los arenales del Sena, plaza donde se solían reunir los obreros sin trabajo: la acepción moderna de 'huelga' deriva justamente de esta costumbre¹³⁵. Si nuestra hipótesis corresponde a la verdad, *Maldición eterna* contiene un secreto mejor guardado que el de los textos cifrados de Ramírez, el secreto del cuarto libro.

La maldición amenaza también la relación humana entre los dos hombres desiguales y la condena finalmente al fracaso cuando Larry descifra un texto secreto que trata del conflicto entre Ramírez y su hijo. Como introducción, Ramírez subrayó un pasaje entero de *Les liaisons dangereuses*, el principio de la carta 67 de la Presidente de Tourvel al Vicomte de Valmont, un fragmento que refleja sentimientos muy ambiguos: la autora admite que tendría que negarse a continuar la correspondencia con el seductor, pero quisiera que él aprobase su conducta: "je veux vous convaincre que j'ai fait pour vous tout ce que je pouvais faire"¹³⁶. Busca un pretexto para ofrecer su amistad al galán y exponerse así con todas las apariencias de honestidad a la relación peligrosa, delegando de antemano a Valmont la responsabilidad de una posible ruptura futura. La última frase marcada por Ramírez es una invitación a la franqueza: "Vous voyez ma franchise, elle doit vous prouver ma confiance; il ne tiendra qu'à vous de l'augmenter encore". "Buen comienzo pero no válido en este caso" (XXI, p. 256), sigue Ramírez. Su texto se presenta como respuesta a su hijo, escrita no para mandársela, sino para su propio alivio: es una mezcla de autojustificación y de denuncia de su culpabilidad. Trata de reconstruir de memoria una carta en la que su hijo lo acusó de haber martirizado a la familia con su carácter colérico, de haber arruinado los nervios de

134. Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, *La malédiction paternelle* (edición facsimilar de la de Leipzig, Buschel, 1780: Genève/ Paris, Slatkine Reprints, 1988), vol. II, troisième partie, lettre 152, p. 578.

135. Cf. Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français* (Paris, Robert, 1983), s.v. *grève*.

136. Citamos el texto francés de la edición Gallimard (pp. 179-180): Puig da la traducción de Larry (XXI, p. 255) a partir de los apuntes que Ramírez hizo en la lengua original de la novela.

la madre. Comprometido en la lucha contra la represión política, Ramírez se comportaba como un tirano en su casa. Se defiende contra el odio, pero admite que su severidad era excesiva para con su hijo: "Cuando crecí dejé de quererlo, me decepcionaba constantemente" [...] Yo siempre había estado descontento con él, él dice que yo le exigía demasiado, que yo exigía demasiado de todos" (XXI, p. 257). El hijo abandonó el país, vivió en París, pero volvió a Argentina para consolar a su madre y para reconciliarse con su padre, reconociendo sus méritos y sus sacrificios desinteresados:

"[...] piensa en mí, en la cárcel, viejo, enfermo, tiene miedo, se siente mal, me ha juzgado erróneamente toda su vida ¿cómo tal cosa pudo ser posible? un error que se ha prolongado por toda su vida, pero ahora se da cuenta de que yo estaba realmente entregado a una causa grande. Se arrepiente de su error, se despierta a la noche y no puede dormir más, pensando en mí. Se siente culpable de mi muerte, porque me desea la muerte. Lo comprendo, yo me alegré cuando se fue, hace casi veinte años, porque así ya no lo tenía que ver, mediocre como era. Lo cual significa que le deseaba la muerte." (XXI, p. 258)

Así por lo menos se lo imagina Ramírez, pues ignoramos si en la prisión recordó una carta auténtica o inventó otra que hubiera deseado recibir: nos parece más probable que las faltas de que culpa a su hijo sean en realidad sus propios errores. El insomnio, los remordimientos de conciencia, el miedo del hijo atormentan también al padre. Ramírez interrumpe a Larry y rechaza con violencia todo lo que éste lee en los mensajes cifrados: "No creo ni una palabra de todo eso. Está todo tergiversado, siguiendo su antojo. No sé qué tipo de necesidad estaba usted satisfaciendo al hacer tal cosa. Cambiar un texto entero" (p. 258). Sin embargo, la vehemencia de la reacción demuestra que Larry ha encontrado el núcleo del complejo. Ramírez se siente responsable de la muerte de su mujer, su hijo y su nuera, que perecieron todos en un atentado de sus enemigos políticos: "Usted les habría deseado la muerte alguna vez, y el deseo se cumplió. Y eso le arrasó el cerebro, enfermo ya como estaba por el calabozo y la tortura" (p. 259), lo acusa Larry. La maldición del hijo aniquila al padre arrepentido quien a su vez maldice a Larry porque éste no quiere servirle como sustituto del hijo perdido, al contrario, descubre el secreto tabú y se lo echa en cara con cruel franqueza, negando a Ramírez la última oportunidad de reparar su culpa.

La separación es definitiva: Ramírez se muda a otro sanatorio y su estado de salud se va agravando irreversiblemente. Antes de morir hace don de sus libros a la biblioteca de la clínica, cambiando su testamento, e

impide así que sus apuntes sirvan a Larry de plataforma para continuar su carrera interrumpida. No obstante, éste abandona su pasividad voluntaria y, en una carta reproducida al final, se declara dispuesto a aceptar un empleo universitario que rechazó hace dos años: "Quiero algo en contacto directo con medios de investigación activos, no repetir errores del pasado" (XIII, pp. 277-278). Parece que el conflicto con Ramírez le ayudó a solucionar su problema y que decidió poner término al tiempo de la maldición autoimpuesta. En su desenlace, la novela de tono mas irreconciliable y pesimista de Puig, su obra mas abismal y laberíntica, deja traslucir un rayo de esperanza.

2.7 SANGRE DE AMOR CORRESPONDIDO (1982)

Situada en el Brasil, la penúltima novela de Puig se compone enteramente de los soliloquios dialogados de su protagonista Josemar (31), obrero pobre de familia campesina. Es la primera (y única) vez que Puig se hace portavoz de un proletario, pues todos los personajes principales de sus demás obras son ora representantes de la clase media o de la pequeña burguesía, ora artistas o intelectuales. Mientras que, en *Maldición eterna*, la incomunicación resultaba todavía de un diálogo entre dos hombres presentes en el momento de la enunciación (salvo ciertas excepciones, v. 4.1.), ahora no leemos (o escuchamos) más de una voz solitaria que se dirige a interlocutores ausentes, evocados para que las palabras no se pierdan en el vacío, imaginados para que aprobasen las mentiras del sujeto hablante.

Josemar parece contar su autobiografía y explicar su situación actual a personas que han desempeñado un papel clave en su vida, sobre todo a su presunta ex-novia Maria da Gloria con cuya pregunta empieza la novela: "¿Cuál fue la última vez que me viste?" (I, p. 9). Josemar habla de su éxito con las mujeres, en el campo de fútbol, en la vida profesional, pero tiene la extraña costumbre de hablar de sí en tercera persona haciendo uso excesivo del pronombre "él", más "objetivo" que el "yo", como si quisiera aumentar así su credibilidad. Descontento con su vida, incapaz de asumirse a sí mismo como personaje, Josemar rechaza su yo real, "trata de vivir en una fantasía constante" y "se ve proyectado fuera de sí mismo como un personaje ideal"¹³⁷. Abundan en su discurso muletillas interrogativas como "¿verdad?", "¿está claro?", "¿no es cierto?", "¿se entiende?", señales de su manía de cerciorarse de la aprobación de las interlocutoras (a pesar de ostentar su adhesión a la ideología machista dominante en su ambiente social, sólo ocasionalmente se dirige a un hombre) y del miedo a que se denuncie su impostura. No obstante, las voces ajenas dudan de la veracidad de su relato, la realidad no cesa de

137. Puig en una entrevista con Jorgelina Corbatta, citada en *Mito personal...*, op. cit., p. 104.

irrumper en la fantasía escapista. No se justifica aquí la separación de un yo-personaje y un él-narrador exterior: en *Sangre de amor correspondido* predomina la narración autodiegética (en el sentido de Gérard Genette¹³⁸) de Josemar que cuenta su propia historia en tercera persona e integra en su discurso una serie de voces discrepantes de su versión: pero este coro de voces corresponde, en última instancia, a una sola voz¹³⁹. El yo de enunciación, el sujeto *él* y los interrogantes (ellas y ellos) son instancias

138. Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), llama autodiegética toda narración en que "le narrateur est le héros de son récit" (p. 253). El término de yo-narrador es equívoco por que hace pensar que el uso de una determinada persona gramatical, la primera, es imprescindible para situaciones narrativas en que un personaje cuenta su propia historia. Existen, sin embargo, varios ejemplos que demuestran la relativa independencia de persona gramatical y narrador autodiegético: a) en el cuento *La forma de la espada* (en *Ficciones*) de Borges, un narrador intradiegético cuenta la historia de la cicatriz que le cruza la cara, pero trueca las personas: el yo de su relato es en realidad el otro, mientras que el yo que está hablando se disfraza bajo la apariencia del pronombre *él*: el yo de enunciación y el yo en cuanto sujeto gramatical no son idénticos; b) en *Cambio de bandera* (Barcelona, Anagrama, 1991), de Félix de Azúa, un "yo-narrador" cuenta, en tercera persona, las aventuras de tres personajes durante la guerra civil española: sólo al final este yo se identifica con el abogado Arrarás quien, en su relato, ha desempeñado el papel del traidor abominable (como este personaje no es el protagonista de la novela, sería un narrador-testigo alodiegético): la distancia temporal y la repugnancia que le inspira su propia actuación en el pasado justifican la disociación del yo de enunciación de sí mismo en cuanto personaje de una historia remota; c) Mercedes Soriano, en *Historia de no* (Madrid, Alfaguara, 1989), desarrolla una compleja situación autodiegética sin uso del yo: analizo este caso interesante en mi artículo *Ella, Él y Yo, «personae non gratae» en Historia de no de Mercedes Soriano*, en: Irene Andres-Suárez (et al., eds.), *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina* (Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos: Hispanica Helvetica 4, 1992), pp. 291-305; d) También Belén Gopegui experimenta con el trueque yo/él en su novela *La escala de los mapas* (Barcelona, Anagrama, 1993), sobre todo en el primer capítulo con una inversión de los papeles muy semejante a la del cuento de Borges.

139. Cf. Cecilia Molina Watson, *Voz, fluir de la conciencia y psicoanálisis en la novela "Sangre de amor correspondido" de Manuel Puig*, en: "Filología y Lingüística", XII, núm. 2, 1986, pp. 61-74.

del mismo subconsciente de Josemar: la escisión del sujeto es aquí síntoma de una perturbación psíquica que la crítica ha calificado de narcisismo¹⁴⁰ y de paranoia¹⁴¹.

La gran obsesión del protagonista es el amor correspondido entre él y Maria da Gloria, ligada a Josemar por la sangre en todas las fases de su relación: a) por la metafórica sangre hirviendo de su sexualidad de adolescente al principio, b) por la sangre que brota durante la desfloración en el punto culminante, c) por la sangre que sale de las heridas de la penitente lacerada después de la separación.

[a] "Era una criatura pero ya estaba formada, iba a cumplir doce años, una muchacha ya bien fuerte, lindona, ya con los pechitos bien grandes. El pelo rubio bien largo, la carne blanca, los cachetes bien colorados de la sangre que ya estaba empezando a calentarse, y un día le iba a hervir ¿y volcarse toda?" (III, pp. 42-43)

La muchacha encarna un ideal de belleza (rubia, blanca, sensual) y posición social opuestas a la miseria de Josemar, un chico bajo de estatura, de piel más clara que la de sus once hermanos, pues es el hijo bastardo del propietario del campo. Desea compensar su sentimiento de inferioridad mediante la posesión carnal de Maria da Gloria, ganar la reputación (la gloria) de varón seductor y vengarse así del desprecio que muestra la familia de ella hacia el pretendiente proletario.

[b] Cuando Josemar se jacta, en un lenguaje crudo y obsceno, de haber desflorado a la muchacha en un hotel, después del baile ("Él vio que salía sangre ¿está claro? sangre en cantidad"; I, p. 22), ésta somete a prueba la

140. "Paradoja del sujeto narcisista, la extrema afirmación de la subjetividad se une a una negación extrema y encuentra su punto de referencia en un él impersonal": Flora H. Schiminovich, *El juego narcisista y ficcional en "Sangre de amor correspondido"*, en: "Discurso literario", I, núm. 2, spring 1984, pp. 295-301.

141. Cf. Pamela Bacarisse, *"Sangre de amor correspondido" de Manuel Puig: subjetividad, identidad y paranoia*, en: "Revista Iberoamericana", LVII, núm. 155-156, abril-sept. 1991, pp. 469-479. Según Bacarisse, la imagen que Josemar trata de crear de sí mismo, conforme a la norma machista de la sociedad en que vive, no puede conciliarse con sus rasgos "femeninos". Josemar representa, como muchos personajes de Puig, tanto los conflictos que resultan de la "dualidad sexual del ser humano que no cabe dentro de la estructura social que le aprisiona" (p. 477), como el intento de este ser humano de adaptarse a la opresión.

sinceridad del hombre ("quiero ver si me estás diciendo la verdad"; I, p. 11), lo exhorta a no alterar los hechos ("no me vayas a mentir"; I, p. 13), le plantea preguntas capciosas ("¿Y nadie se dio cuenta, que una chica de quince años entraba a un hotel?"; I, p. 9), niega primero algunos detalles y desmiente finalmente el relato entero ("Nada de eso es cierto"; I, p. 24). Después de un intento de desvirgamiento entre los matorrales, impedido por la madre de Josemar (p. 94), una segunda versión del hecho epónimo pretende que la desfloración ha tenido lugar en un galpón, pero Maria da Gloria no le cree: "Me habías dicho que la primera vez había sido en un hotel ¿por qué tantas mentiras? ¿o no es que había sido tirados en el pasto, en el campo mismo, la primera vez?" (VI, p. 113). Las objeciones de la voz interrogante se hacen cada vez mas enérgicas y confrontan a Josemar con su verdadero pasado, revelan sus contradicciones¹⁴² y mentiras hasta obligarlo a confesar la verdad: nunca ha consumado el acto sexual con Maria da Gloria, nunca se ha vertido la sangre de amor correspondido.

[c] Tampoco es verídico el relato de la desesperación de la muchacha que se hiere a sí misma por el dolor de haber perdido a su amante. Se trata de otra ficción consolatoria que echa mano de un cliché romántico para disimular el desengaño del enamorado rechazado, solo con su dolor y su nostalgia:

"**L**a madre de ella se lo contó a él, que la Gloria un día se clavó las uñas en el pecho, sobre el corazón mismo, para sentir dolor, hasta que le salió sangre. Pero entonces la madre fue corriendo, agarró la tijera y le cortó las uñas. Nunca se había clavado las uñas ella misma, porque al principio, cuando empezó a extrañarlo tanto, le clavaba las uñas a la pared, creyendo que era él." (VI, p. 114)

Josemar confiesa su profunda aversión hacia la sangre que le da asco, porque se le antoja una maldición hereditaria. Insiste mucho en la pureza de sangre de su familia ("todos hijos de hijos de indios, no hay ninguno que sea portugués, sangre toda pura, una sangre purificada se podría decir, de vivir honestamente con el trabajo de cada uno"; IV, p. 76), pero él es un bastardo, condenado por "la ley de la sangre" (XI, p. 176), y se pregunta si en las venas de sus propios hijos corre sangre suya o "sangre

142. Enrique Giordano estudia la función de estas contradicciones en el último capítulo de Roberto Echavarren/ Enrique Giordano, *Manuel Puig: montaje y alteridad del sujeto* (Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico: Monografías del Maiten, 1986).

mala" que "no es como si fuese de persona ¿verdad?" (IX, p. 161). Incluso la sangre puramente imaginada de la desfloración, prueba necesaria de la autenticidad de su proeza viril, le produce náuseas, pues asocia el acto sexual con un accidente, con heridas, con un cuerpo lastimado:

"**Y** le tiene odio a ver sangre, no le gusta nada, se vuelve loco, odia ver sangre. Un compañero en la obra de construcción estaba herido, se le cayó un ladrillo de seis metros, él quedó desesperado cuando le vio la cara toda roja de sangre. Lo tuvo que llevar al hospital, y quedarse con el todo el día. Y cuando él vio la sangre de ella que corría tampoco le gustó nada, francamente le dio pena, ¿verdad? ¿en que estará pensando ella ahora? en él no piensa, porque los padres le hablaron mal de él.

Para él no fue una satisfacción, la sangre no le gusta de ninguna manera. Puede ser la mujer más linda del mundo, que si le sale sangre cerca de él se siente mal. Todo, hasta un bife si tiene sangre no le gusta. Él está en contra de la sangre, cien por cien. De sólo hablar de sangre ya se está sintiendo mal." (IV, pp. 62-63)

En realidad, Josemar se siente mal en su cuerpo y en su vida. Lucha con graves problemas económicos, se ve obligado a vender la casa para cuidar a su madre enferma, vive separado de una mujer con la que tiene dos hijos, etc. El amor de Maria da Gloria y todo lo demás, la ilusión con su coche, su éxito como futbolista y su prestigio social, ha sido un engaño de sí mismo, un cuento de maravillas para combatir la frustración exasperante:

"**Y** cuando la gente mira al cielo se acuerda de muchas cosas diferentes, de las novias, de cuando era más joven y de todo lo que estaba sucediendo, se acuerda de su vida entera. Y de los planes. Uno de los planes era tener su automóvil, que nunca tuvo, suerte del carajo, y el otro asunto principal para él era crecer, y ser bien alto. Y andar bien vestido, ser un tipo de progreso, un tipo que lucha y contribuye al progreso, y que gana billetes. Que no se cumplió nada de eso, ¿verdad?" (XII, p. 201).

Incluso las conversaciones, en que se justifica, se defiende y, al mismo tiempo, se acusa con sus obvias mentiras y exageraciones, son ficciones suyas: monólogos interiores durante los largos viajes en autobús, de su pueblo a Río, donde pretende trabajar como electricista, y de vuelta a Santitos. La mentira le permite soportar su existencia, es una prevención contra la tentación de suicidarse: "Su realidad es absolutamente intolerable [...]", declara el autor, "para sobrevivir él inventa, se proyecta hacia los demás como un personaje despegado de él mismo"¹⁴³. En el momento en

143. Puig en la revista con J. Corbatta, cit. en *Mito personal...*, op. cit., p. 104.

que confiesa su fracaso amoroso, Josemar pierde el control sobre su ficción en tercera persona y, en un arrebato de ira y rebeldía contra su madre, aparece el yo sin enmascaramiento:

"¡Vieja de mierda! ¡vieja puta! ¡vieja sarnosa y la puta madre que te parió! que la culpa de todo es tuya, vieja inmunda, ella estaba decidida esa noche, y yo la iba a preñar ¡bien preñada! ¡ése era mi plan! ya después los padres no iban a poder decir nada. Pero ese día la asustaste, se arrepintió ¿no te das cuenta de eso? y la hiciste sentir como una puta, ese día que por fin me iba a dar lo que tenía, guardado para mí, y después ya nunca más la pude convencer." (pp. 196-197)

Las repeticiones del relato con sus variantes contradictorias acaban por poner en tela de juicio la veracidad de la representación de la "realidad" y el sistema ideológico en que se basa esta representación¹⁴⁴. Se cierra la estructura circular de la novela cuando el epílogo retoma el texto del capítulo primero, abreviado pero casi literal, con pocas modificaciones. Josemar sigue mintiéndose a sí mismo, "hablando solo como los locos" (VII, p. 128), como si quisiera convencerse de la veracidad de sus propias fantasías, pues él, desdoblado en otros, es el único interlocutor que le queda todavía, y ni siquiera éste, imaginado por él, le cree sin contradicción: los personajes recordados, interlocutores ficticios de sus soliloquios, se niegan a aprobar su relato. El monólogo interior bifurcado de Josemar se revela un desesperado debate entre el deseo frustrado de ser otro y los reproches mordaces de la conciencia, una tentativa de reconciliar la necesidad de mentir con la exigencia de sinceridad, un intento de hacer coincidir, por lo menos en el discurso, el ser y el parecer, para sentirse así digno de una vida mejor.

144. "Aquí, en la subtextualidad de lo "inter-dicto" -como entredicho, prohibición o represión de la emergencia de la verdad- es en donde se cuestionan las falacias del universo representado. [...] la técnica discursiva promueve una lectura crítica de la palabra patriarcal", opina René A. Campos, *Una estrategia fallida: El re-cuento en "Sangre de amor correspondido"*, en: "Chasqui", XVIII, núm. 2, 1989, pp. 36-42, citamos p. 37.

3

CAE LA NOCHE TROPICAL (1988): TRAMA Y ESTRUCTURA

¡ No te vayas, recuerdo, no te vayas !
¡ Rostro, no te deshagas, así,
como la muerte !
¡ Seguir mirándome, ojos grandes, fijos,
como un momento me mirasteis !
¡ Labios, sonreídme,
como me sonreisteis un momento !¹⁴⁵

La voz y la mirada. Una voz que habla: aquí, en la penumbra, en la memoria, desde lejos, por teléfono. La mirada que dice lo que la voz calla. La voz que tiene miedo de callarse, de extinguirse para siempre. El ansia de volver a ver lo que el recuerdo cubre con un velo. Dos voces, conversaciones al anochecer. La mirada que lee: el periódico, las cartas, la novela. El texto leído como si alguien nos hablara.

La voz y la mirada son dos elementos omnipresentes en *Cae la noche tropical*: funcionan como indicios de procesos psíquicos, como móviles de comportamiento y como principios organizadores de la novela. En la narrativa de Puig, el intento de captar con exactitud la voz de los que hablan es una preocupación fundamental (v. 4). La mirada obsesiona al autor argentino: las distintas maneras de ver (o de creer y querer ver), la deformación de lo visto por las palabras que lo describen. Antes de analizar detalladamente la última novela de Puig, una presentación de conjunto va a familiarizar al lector con el espacio ficticio en el cual nos moveremos después, un espacio que existe exclusivamente en la medida en que es enunciado por la voz de los personajes y enfocado con la mirada de éstos.

145. Juan Ramón Jiménez, *El recuerdo*, 3.1, en: *Antología poética* (ed. Germán Bleiberg; Madrid, Alianza, 1983/84), t. II, p. 115.

Desde hace algunos años, Luci reside en Río de Janeiro, cerca de su hijo Alfredo, llamado el Ñato, en un bloque de viviendas estrechas, con vista al edificio de enfrente donde se encuentran las ventanas del apartamento de otra argentina, Silvia Bernabeu (46), una psicóloga divorciada. El segundo hijo de Luci se quedó en Buenos Aires: "Uno vive con la mujer y diez gatos, a miles de kilómetros de distancia, y el otro peor, está casado con la carrera" (V, p. 70). Nidia vive en Argentina cerca de su familia. Visita a su hermana para aliviar los achaques de la vejez en el clima caliente del Brasil y sobre todo para olvidar lo inolvidable. Hace poco, su hija Emilsen murió de cáncer a los 48 años: "[...] para mí la vida se acabó cuando se me fue Emilsen" (II, p. 30). Ambas mujeres han perdido sucesivamente a muchas personas queridas -la madre, los maridos, la hija, los amigos de su generación- cuya ausencia no logran remediar los chismes. Luci y Nidia luchan contra la memoria que o les falla cuando quieren acordarse de algo agradable o las martiriza con su insistencia en lo vejatorio. "Nidia, ¿viste que una no habla más que de muertos? Qué tristeza es esta edad" (I, p. 13), dice Luci con consternación. Las dos ancianas se debaten entre impulsos contradictorios, el olvido anhelado como reposo para su mente cansada, por un lado, y los esfuerzos por recordar con que se aferran a la vida, por otro, pues olvidar es acercarse a la muerte¹⁴⁶, esa noche final cada día más inminente.

El sentimentalismo no desacredita nunca la sinceridad de las emociones: Luci y Nidia se expresan según sus posibilidades limitadas, determinadas hasta cierto punto por modelos ajenos, como las de cualquier locutor. La nostalgia a menudo es cursi, aunque sus causas y objetos no lo sean. La estética de Puig reivindica la respetabilidad de esta cursilería considerándola como portadora auténtica de valores íntimos que de otro modo no se pueden manifestar. Sin embargo, la nostalgia encierra numerosas

146. Quizás el verbo *caer* del título alude ya al tema de la muerte y del olvido. El *DRAE* define una acepción figurada y familiar de *caer* como "morir, acabar la vida" (s.v., 23). En muchos contextos morir equivale además a "caer en olvido". Por ejemplo en *Sangre de amor correspondido*, donde Josemar dice: "Un amigo se muere y uno se hace de otros amigos, y se olvida, eso es la muerte. La muerte es lo peor que hay, porque si alguien se muere la gente se olvida de él" (XII, p. 202). El gitano Melquíades, en *Cien años de soledad* de García Márquez, se siente olvidado, "no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que el conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte" (ed. de Jacques Joset; Madrid, Cátedra, 1986), p. 125.

trampas. Cuando Luci reconstruye de memoria fragmentos de la *Sonatina* de Rubén Darío (V, pp. 83-84) evoca instantes gratos y nota con satisfacción que todavía se acuerda de estos versos que rezan: "el feliz caballero que te adora sin verte, y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, a encenderte los labios con un beso de amor" (V, p. 84). Nidia, en cambio, ha olvidado como fue la mirada del muchacho soñador que le recitó esta poesía modernista en su juventud: nunca volvió a escuchar su voz "que sueña con cosas lindas nomás", que "espera lo mejor de la vida" (V, p. 86). El "vencedor de la Muerte", tan triunfante en la *Sonatina*, sólo les infunde a las hermanas la amargura de un mundo desaparecido para siempre:

"A y, Nidia, ahora me corrió a mí el escalofrío, me acordé como si fuera ayer de ese bar, y esos muchachos engominados. Estarán todos muertos también ellos". (V, p. 83)

Intentan escapar a la depresión y al insomnio mediante somníferos o tratan de disipar los recuerdos obsesionantes durante largos diálogos sobre los amores frustrados de Silvia con José Ferreira (53). Como si quisieran llenar el vacío dejado por los muertos, Luci y Nidia se empeñan en pormenorizar los problemas sentimentales de Silvia que no tienen sentido pero, por lo menos, proporcionan distracción a la propia existencia y ahuyentan el espectro de la muerte.

La historia amorosa de Silvia, narrada en retrospectión por Luci, ocupa la mayor parte de las conversaciones entre las hermanas y ofrece numerosos nexos con las penas y preocupaciones de éstas. Se lee como una combinación de motivos estereotipados de la novela rosa o del correo del corazón con rasgos de un psicoanálisis vulgarizado, presentado todo en un estilo dialogado, cuyo afán mimético acierta minuciosamente.

Desde que Silvia vio a Ferreira por primera vez, en una clínica donde éste visitaba a su esposa moribunda, le llamó la atención su semejanza con otro hombre, el mexicano Avilés al que había querido muchos años atrás. La impresionaron sobre todo su voz y su mirada, insistente y huidiza al mismo tiempo, "mirada de persona que necesita un amparo, como de un chico que perdió la madre" (I, p. 14), "esa mirada exacta de criatura tierna" (I, p. 18):

"Según ella todo está en la mirada y en la voz. [...] La mirada de persona muy sensible, que se impresiona fácilmente por las cosas, o que se lo puede impresionar, sí, ésa es la palabra, o hasta herir. Y la voz, porque según ella es muy grave, y con una linda sonoridad, como cuando

se habla en una iglesia. Y eso no es todo, porque allá en el fondo se le nota como un temblor". (I, p. 17).

Por pura casualidad, Silvia volvió a encontrar a Ferreira en el consulado argentino de Río de Janeiro y se animó a entablar una conversación. Fueron juntos a una cafetería donde Ferreira le describió su vida de asesor fiscal, llena de mortificaciones que tenía que aguantar para liquidar sus deudas y ganar lo necesario para el sustento de su familia. Silvia deseaba establecer una relación más íntima: deseaba sentirse necesitada y Ferreira le daba la impresión de carecer de alguien que cuestionase su modo de ser y su visión del mundo, papel que ella quería desempeñar. Tras una búsqueda telefónica y varias postergaciones, Ferreira aceptó una cita en casa de ella. El encuentro empezó sorprendentemente con un precipitado acto sexual:

"[...] ella no estaba casi arreglada, ni peinada casi. Apenas la cara lavada. Y lo notó muy agitado, como si hubiese corrido. Y se lo preguntó. Y él le dijo que no, que estaba nervioso y nada más, porque tenía muchas ganas de verla. Y ahí ella se debe haber sonreído, le debe haber dado alguna señal, tal vez sin darse cuenta, porque el hombre se le echó encima y no la soltó más. Casi sin hablar". (V, p. 73)

Silvia invitó a su amante a acompañarla a una pequeña isla donde ella asistiría a un congreso de psicólogos (VI). Esperaba profundizar la relación durante esta semana, soñaba con paseos nocturnos en la playa. Ferreira, en cambio, prefería pasar todas las noches en una lancha de pescadores, invadido del ansia repentina de revivir recuerdos de su juventud. Les quedó un solo día de reposo, que pasaron en compañía de una colega portuguesa de Silvia. Silvia se dio cuenta del interés que ésta mostraba hacia Ferreira. Empujada por un impulso espontáneo, se apartó de los dos, valiéndose de un pretexto, para darles la ocasión de hacer el amor durante su ausencia, escena que Silvia observó escondida en la selva. De vuelta en Río, Ferreira no volvió a llamarla.

Hasta aquí el resumen de cómo Luci le presenta a Nidia lo ocurrido antes de su llegada, pues la hermana mayor asiste sólo a la última fase de espera y desesperación de Silvia que, en el punto culminante de su crisis, intenta suicidarse (VII). A partir del capítulo VIII se truecan los papeles: ahora Nidia cuenta la continuación en sus cartas a Luci. Ésta, aunque de mala gana, se ha visto obligada a seguir a su hijo a Lucerna, adonde Alfredo ha sido trasladado por la empresa multinacional en que trabaja. Del clima salubre del trópico, Luci ha pasado forzosamente a Suiza, otra zona mítica ambivalente para ella, una especie de anti-trópico,

símbolo del frío en todos los sentidos: "esta heladera, esta tumba" (VIII, p. 132), "la loma del diablo" (p. 131), pero también "esta divina ciudad a orillas de un lago" (p. 136), llama a Lucerna en su única carta que envía a Nidia antes de morir. Nidia sigue escribiéndole sin obtener respuesta: Alfredo prefiere ahorrarle a su tía el sobresalto que le causaría la triste noticia de la muerte. Los parientes han decidido esperar hasta que Nidia vuelva a Buenos Aires: "el hijo de ella teme mucho al choque emocional que significaría decirle la verdad mientras ella esté sola en Río" (VIII, p. 147), escribe Alfredo a Silvia, y es por esta vía indirecta, la carta del hijo a la vecina, por la que el lector de la novela se entera de lo sucedido.

En las cartas de Nidia, el interés principal se desplaza pronto de Silvia a otro blanco, un joven oriundo del campo pobre, llamado Ronaldo, guardián de noche del bloque de enfrente, con "ojos tan grandes, pero siempre como acordándose de algo, lo que les echa sombra es algún pensamiento triste" (VIII, p. 142). Ronaldo le hace ver a Nidia la cara negativa del trópico. Le muestra el Brasil como país del tercer mundo. Nidia descubre la pobreza, la desnutrición, la falta de albergue de los emigrantes del Nordeste brasileño que buscan una manera de sobrevivir en la metrópoli carioca, en suma, conoce lo real espantoso de Latinoamérica. A pesar del choque con la realidad del subdesarrollo, Nidia se ilusiona con quedarse en Río: "Me parece otra vida. Me parece que no soy yo [...] Me quiero quedar acá y me voy a quedar acá" (IX, p. 166), escribe a su hijo Nene. No hace caso de las amonestaciones de los parientes porteños, preocupados por la salud de Nidia, que quieren persuadirla que vuelva a vivir cerca de ellos. Nidia intenta emanciparse del cuidado familiar. Hace planes para organizar su vida en Río, sueña con crearse un nuevo hogar y rodearse de una familia sustitutiva. Ronaldo la acompaña en sus paseos, agradecido de poder aumentar así sus modestos ingresos. Además, Nidia se las arregla con una vecina (Nieves) para que la niñera de ésta, Maria José (de 13 años), duerma en su apartamento. Se propone también hacer venir a Wilma, la esposa que Ronaldo ha dejado en el Norte, para tener compañía y consolar al muchacho cediendo una habitación de su piso al matrimonio joven. Pero Ronaldo abusa de la confianza de Nidia y desaparece, con Maria José y el dinero destinado a pagar el viaje de Wilma. Desilusionada, Nidia vuelve a Buenos Aires, donde le dan la noticia funesta de la muerte de Luci. Cuando Silvia la llama por teléfono, Nidia afirma que se quedará definitivamente en Argentina. No obstante, en la última página leemos en un informe de vuelo de las Aerolíneas Argentinas que, el 24 de febrero de 1988, la pasajera N. de Angelis, "señalada para atención especial por su avanza-

da edad y alta presión arterial", ha tomado el avión "Buenos Aires-Nueva York con escala en Río de Janeiro" (XII, p. 221).

Esta breve nota final es característica de la técnica narrativa de Puig. Se busca en vano a un narrador único en *Cae la noche tropical*. Puig emplea los mismos recursos con los cuales ha experimentado en sus obras anteriores para evitar la preponderancia de un solo punto de vista: el diálogo entre los personajes, por un lado, y varios textos de tipo utilitario, por otro, constituyen la obra entera. La novela es un "collage" de unidades textuales aliterarias, de conversaciones cotidianas (en doble sentido, pues se reanudan día tras día y tratan, en parte, de asuntos baladíes) y de documentos escritos sin pretensiones estéticas. Sólo la selección de estos textos, su orden premeditado en el entramado novelesco y la refinada red de relaciones intertextuales internas revelan la existencia de algún principio estructurador, de una especie de supernarrador imparcial que no "narra" nada, sino que se contenta con presentar los materiales recogidos como si se tratara de someter al criterio del lector el expediente de una investigación sobre los personajes.

El rasgo estructural más llamativo de las novelas de Manuel Puig es la bipartición. Sus primeras cinco obras tienen todas 16 capítulos numerados que se dividen en dos mitades de ocho a ocho. Las 23 unidades narrativas, no numeradas, de la sexta novela, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, se distribuyen en dos partes de 12 y 11. *Sangre de amor correspondido* consta de 12 capítulos (6:6) más un epílogo que repite literalmente fragmentos del capítulo primero. Ambas partes suelen contener casi la misma cantidad de páginas: la simetría es perfecta. El número dos no es sólo el principio organizador de la macroestructura del texto, a menudo el dualismo caracteriza también el conflicto interior de los personajes y su constelación en parejas antónimas: Gladys y Leo (*The Buenos Aires Affair*), Molina y Valentín (*El beso de la mujer araña*), Larry y Ramírez (*Maldición eterna*), y ahora Nidia y Luci. Sólo en *Pubis angelical* predomina la tripartición al nivel de los personajes, pues Ana tiene dos dobles oníricos y dos interlocutores en el hospital. La división en dos partes siempre está motivada por un giro importante en la trama, que exige una reorientación de la lectura. Un ejemplo basta para aclarar lo dicho. En *El beso de la mujer araña* (VIII), una conversación entre el director de la prisión y Molina modifica, a ojos del lector, toda la relación entre el homosexual y Valentín Arregui. Aquí nos enteramos de que Molina tiene el encargo de sonsacar a Arregui informaciones acerca de su grupo político. La curiosidad de Molina, sobre todo sus preguntas personales a Valentín, aparecen ahora bajo otra luz. Este saber obliga a releer la prime-

ra mitad de la novela y a reinterpretar ciertos indicios. El lector se vuelve receloso cuando se insinúa la posibilidad de una motivación egoísta de Molina para buscar un acercamiento humano al compañero de celda, y al mismo tiempo se desvía su atención de los latentes móviles homoe-róticos que en el desenlace se revelan ser de una importancia capital.

Aunque en *Cae la noche tropical* Puig haya renunciado por primera vez a la bipartición explícita, también esta novela se compone de dos partes de extensión casi idéntica¹⁴⁷. Se distinguen nítidamente por el predominio de una modalidad discursiva determinada. La primera mitad de la novela (cap. I a VII) se sitúa bajo el signo de la oralidad: diálogo, comunidad de las voces. Contiene la transcripción bruta¹⁴⁸ de las conversaciones de Luci y Nidia, sin ningún marco narrativo: faltan "verba dicendi" (que suelen abundar en diálogos novelescos) y acotaciones escénicas (como lo haría esperar la formaseudoteatral). Ni siquiera se identifica en el margen a las locutoras como es usual en el género literario del diálogo:

147. La bipartición de *Cae la noche tropical* no es perfectamente simétrica: la primera parte abarca siete capítulos, la segunda sólo 5. No obstante, si consideramos como rasgo distintivo las modalidades discursivas oralidad vs. escritura, los textos escritos intercalados en los cap. IV y VII corrigen el aparente desequilibrio cuantitativo. Quizás esta interpenetración mutua (tómese también en cuenta la vuelta al discurso directo en la conversación telefónica de XII) haya impedido la separación explícita en dos mitades. Puig comentó la génesis de la simetría estructural de sus novelas en un seminario sobre su obra en la Universidad de Göttingen, 1981: cf. Amícola, *op. cit.*, pp. 264-266. Sobre la bipartición, cf. también Jonathan Tittler, *Order, chaos, and Re-order: The Novels of Manuel Puig*, en: "Kentucky Romance Quarterly", XXX, 1984, pp. 187-201.

148. Está claro que una transcripción de una conversación real tendría un aspecto más desordenado, con muchísimas interrupciones, errores, frases truncadas, reformulaciones de oraciones mal empezadas, etc. Estos rasgos se encuentran también, en menor medida y siempre motivados por razones estilísticas o dramáticas, en los diálogos de Puig, pero la coherencia entre los diversos capítulos dialogados los empareja con el teatro y, sobre todo, la pieza radiofónica. La técnica empleada en *Cae la noche tropical* se utilizó ya en los primeros dos capítulos de *La traición de Rita Hayworth*, allí incluso con mayor número de interlocutores, lo que hace a veces bastante difícil la atribución de un enunciado a un personaje determinado. Es la forma característica de casi todos los diálogos de Puig, por ejemplo en *El beso de la mujer araña* (donde se encuentran también fragmentos textuales presentados tipográficamente como escenas teatrales), *Pubis angelical* y *Maldición eterna*.

un nuevo aparte con un guión inicial basta para indicar que otro personaje ha tomado la palabra. Quién hable despréndese únicamente de lo dicho, del contexto y de la regularidad de la alternancia de intervenciones. Toda la información sobre las hablantes, sobre la situación y los antecedentes, se encuentra dispersa en el discurso directo. Sólo en el capítulo IV se intercalan algunos artículos de periódico (de los cuales el texto reproduce nada más que los fragmentos que Luci lee realmente), y al principio del capítulo VII encontramos una carta de Silvia a Luci (escrita, poco antes del intento de suicidio, para describirle los ojos de Avilés).

A partir del cap. VIII, en cambio, dominan casi exclusivamente documentos escritos: escritura monologada, soledad de la mirada lectora. Se trata sobre todo de cartas (en conjunto 15 si se cuentan también las traducciones que Silvia hace de la correspondencia en portugués entre Nidia y Wilma) y actas policiacas sobre la desaparición de Maria José, redactadas en la Comisaría de Leblón, barrio donde se encuentra el apartamento de Luci (dos actas de denuncia, tres declaraciones de testigos y una de acusado en el cap. XI). Al final de la novela, después de un retorno significativo al discurso directo, una conversación telefónica entre Nidia y Silvia, se añade el informe de vuelo ya mencionado.

El cambio del modo discursivo dominante corresponde a una cesura decisiva en la relación entre las dos hermanas, su separación definitiva, y a un desplazamiento de enfoques: Nidia, que antes escuchaba pasivamente, adopta ahora una actitud activa. *Cae la noche tropical* es más una novela sobre la liberación de Nidia que sobre los amores de Silvia y Ferreira. Cuando la escritura sustituye la oralidad, las voces se multiplican. Si en la primera parte las dos interlocutoras, Luci y Nidia, han estado siempre presentes (por lo menos Luci como lectora de los escasos textos escritos), a partir del capítulo VIII aparecen documentos que no van ni firmados por, ni destinados a una de ellas: las cartas de Silvia a Alfredo (y viceversa), las actas policiacas y el informe de vuelo. Antes de esta ruptura, el lector comparte su saber con los personajes, éstos le llevan incluso cierta ventaja. Siendo el diálogo nuestra única fuente de información, dependemos de lo que Luci y Nidia se dicen, y como pueden controlar lo que se comunican, nos privan de muchos datos que un narrador omnisciente probablemente nos brindaría. En la segunda parte, en cambio, sabemos mucho más que Nidia. De simple testigo el lector se vuelve primero cómplice de algunos personajes que le ocultan algo a Nidia y después llega a ser el único privilegiado que dispone de todos los materiales contenidos en la novela. El próximo capítulo se ocupará de los problemas que resultan tanto de los modos de interacción comunicativa y de enunciación como de la plurali-

dad de puntos de vista. Prestaremos también atención a las técnicas empleadas para suministrar la información al lector.

El esquema en las páginas siguientes facilitará la orientación: indicamos para cada unidad textual el modo discursivo empleado y los nombres de los personajes que intervienen, es decir a) como interlocutores, b) como autor y destinatario de las cartas (el signo -> designa a quién escribe y quién recibe la misiva), c) como receptor de un texto escrito (Luci en cuanto lectora) o d) como testigo cuya declaración se registra en las actas policíacas. Las conversaciones tienen lugar en Río de Janeiro en 1987, para los demás documentos consignamos, si poseemos los datos, lugar y fecha de redacción. Clasificamos los artículos periodísticos según su temática y, si es necesario, señalamos su carácter fragmentario.

ESTRUCTURA

<i>Cap.</i>	<i>Modo discursivo</i>	<i>Personajes</i>	<i>Páginas</i>
I	Diálogo	Luci, Nidia	5-18
II	Diálogo	Luci, Nidia	19-34
III	Diálogo	Luci, Nidia	35-55
IV	Diálogo	Luci, Nidia	57
	Artículos de periódico:		57-68
	-Arquitectura colonial		57-58
	-Novedades: rock		58-60
	-Sciascia denuncia carrerismo (fragmentos)		60-62
	-Relojes: estilo (fragmentos)	Luci (lectora)	62
	-Perfil del consumidor (fragmentos)		62-63
	-Bahía de las 365 islas (fragmentos)		63-65
	-Bikinis		65-66
	-Minitangas		66
	-Arquitectura colonial (repetición fragmentaria)		67
	-Bahía de las 365 islas (repetición fragmentaria)		67-68
	Diálogo	Luci, Nidia	68
V	Diálogo	Luci, Nidia	69-86
VI	Diálogo	Luci, Nidia	87-116
VII	Carta (Río, sin fecha)	Silvia → Luci	117-123
	Diálogo	Luci, Nidia	123-130
VIII	Carta (Lucerna, 8-10-1987)	Luci → Nidia	131-139
	Carta (Río, 15-10-1987)	Nidia → Luci	139-144
	Carta (Lucerna, 21-10-1987)	Alfredo → Silvia	144-147

IX	Carta (Lucerna, 27-10-1987)	Alfredo → Nidia	149-150
	Carta (Río, 4/5-11-1987)	Nidia → Luci	150-165
	Carta (Río, 4-11-1987)	Nidia → Nene	165-168
X	Carta (Río, 12-11-1987)	Silvia → Alfredo	169-174
	cont.: carta (traducida)	Nidia → Wilma	170-172
	Carta (Lucerna, 19-11-1987)	Alfredo → Nidia	174
	Carta (Río, 25/26-11-1987)	Nidia → Luci	174-189
	cont.: carta (traducida)	Wilma → Nidia	183-186
XI	Carta (B. A., 18-11-1987)	Nene → Nidia	191-192
	Documentos policíacos		192-196
	-Acta de denuncia (16-12-1987)	Otávio	192-194
	-Declaración de testigo (17-12-1987)	Nieves	194-195
	-Declaración de testigo (17-12-1987)	Nidia	195-196
	Carta (Río, 19-12-1987)	Silvia → Alfredo	196-201
	Documentos policíacos (21-12-1987)		202-207
	-Acta de denuncia	Orlando	202
	-Declaración de acusado	Otávio	202-204
	-Declaración de testimonio	Antonia Maria	204-207
XII	Carta (B. A., 5-1-1988)	Nidia → Silvia	209-212
	Carta (Río, 31-1-1988)	Silvia → Nidia	212-215
	Conversación telefónica (Río → B. A.)	Silvia → Nidia	215-220
	Informe de vuelo (B.A. → Río, 24-2-1988)	Comisario de a bordo	221

(cont. = contiene; B.A. = Buenos Aires)

4

LA ESCRITURA DE PUIG: DIVERSIFICACIÓN DISCURSIVA Y NARRADOR ESCAMOTEADO

"Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit [...] un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur"¹⁴⁹

Cabe destacar una característica de todos los tipos discursivos de *Cae la noche tropical*: formulados por un emisor ficticio, tienen, sin excepción, un destinatario interno y, normalmente, identificable, cuyas reacciones eventuales se toman en consideración al enunciar el mensaje. El modo de recepción repercute también en la presentación de la materia textual: en los artículos que Luci recorre distraídamente (IV), los saltos en la lectura se marcan mediante tres puntos. La pluralidad de tonos personales, que se modifican según el grado de familiaridad entre los personajes (v. 4.2.), carece de la autoridad superior de un tono narrativo continuo que pudiera servir de marco, en el cual se insertaran los diversos registros. Como siempre, Puig renuncia "a un narrador dotado de voz propia y prefiere crear una entidad reproductora de discursos"¹⁵⁰. *Cae la noche tropical* es una novela polifónica que se organiza por yuxtaposición de los subtextos, por encadenamiento, no por implantación de materiales heterogéneos en un discurso dominante (como en *El beso de la mujer araña* o, en parte, en

149. Denis Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, en: *Le Neveu de Rameau - Satires, contes et entretiens* (ed. de Jacques & Anne-Marie Chouillet; Paris, Livre de Poche, 1984), p. 209.

150. Graciela Reyes, *Polifonía textual - La citación en el relato literario* (Madrid, Gredos, 1984), p. 148. -Sobre Puig, v. pp. 147-153.

Pantaleón y las visitadoras de Mario Vargas Llosa) ni por alternancia de un número limitado de niveles narrativos (como en *Pubis angelical* o en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes). La existencia de un destinatario intrínseco (un interlocutor o lector ficticio) para todos los componentes textuales de la novela implica importantes consecuencias tanto para la técnica narrativa como para la recepción. Nada se cuenta directamente al lector de *Cae la noche tropical*. Como los diversos textos se dirigen a un personaje de la ficción, el lector extraliterario es siempre un intruso. Tiene acceso a la información, pero como si fuera un espía que escucha grabaciones de conversaciones privadas y curioseas en papeles ajenos. Puig le ofrece el corpus casi completo de los documentos escritos relativos al asunto de la novela: ningún personaje puede, p. ej., leer la nota final ni las actas policíacas. Sin embargo, esta posición privilegiada no compensa todas las omisiones (se mencionan varias llamadas telefónicas no transcritas)¹⁵¹, ni mucho menos la elipsis fundamental: la ausencia de una instancia de referencia para juzgar los materiales expuestos.

En cuanto a la técnica narrativa, constatamos una vuelta a cierto "tradicionalismo", si pensamos en las innovaciones formales del Puig de los años 60 y 70, un paso atrás en la experimentación o, para decirlo de manera positiva, el perfeccionamiento de algunos procedimientos selectos y la renuncia a artificios demasiado sofisticados. En *Cae la noche tropical*, Puig aplica los recursos probados en otros libros y logra crear una obra inconfundiblemente suya. En comparación con sus novelas anteriores llama la atención la falta de monólogos interiores¹⁵² que solían ser tan

151. El teléfono es un leitmotiv de la novela. Se mencionan llamadas no transcritas en las páginas 19, 128, 132, 133, 137, 149, 153, 154, 155, 165, 186, 191, 192, 197, 198, 199, 209, 210, 214, sin contar los ejemplos referidos en los relatos retrospectivos de Luci. También se suprimen dos breves documentos escritos, una nota de disculpa de Ronaldo (XI, p. 200) y otra que María José mandó a sus padres después de su desaparición (XII, p. 212).

152. Ocho capítulos de *La traición de Rita Hayworth* (III, V-XI) son monólogos interiores de diversos personajes en un espacio temporal que abarca varios años. También abunda esta modalidad discursiva en *Boquitas pintadas*, allí incluso mezclada con oraciones (XIV, pp. 224-230). Las fantasías masturbatorias de Gladys (IV) y la enumeración de las "principales acciones imaginarias de Leo durante su insomnio" (XI, pp. 162-169) en *The Buenos Aires Affair* oscilan entre la evocación voluntaria y una obsesión casi paranoica del personaje perseguido por ideas fijas. El monólogo interior no se puede distinguir claramente de

frecuentes. Ahora el texto se limita a reproducir lo dicho y lo escrito, el flujo de la conciencia se calla en *Cae la noche tropical*. El subconsciente es una esfera incógnita: la novela únicamente contiene lo enunciado conscientemente, la producción lingüística manifiesta. Se habla poco del subconsciente, y sólo en lenguaje figurado, pero Puig no cede a la tentación de mostrarlo, como hacía en otras ocasiones, por ejemplo presentándolo, según las teorías lacanianas, como un discurso claramente estructurado en *Pubis angelical*. Pero las palabras, controladas por la razón, ocultan mucho. Las mujeres de la novela buscan otro acceso a la psique: creen que el timbre de la voz y la mirada no pueden disimular el fondo íntimo¹⁵³, que no mienten, que dan a veces una imagen contraria al discurso de una persona, que revelan temores, que solicitan y ostentan lo que las palabras eluden o niegan. "Era la mirada la que hablaba" (VII, p. 121), dice Silvia de Avilés. Sin embargo, la interpretación de estos indicios no verbales es siempre arbitraria, amenazada de graves errores: estos malentendidos son una de las causas de la desesperación de Silvia.

La elección de la modalidad discursiva, en cambio, no es nunca arbitraria, sino altamente significativa. Puig siempre se decide por una forma concreta en función del contenido: "lo importante es la necesidad de investigar algo por una necesidad de cambiarlo, la forma viene sola"¹⁵⁴. Desde un punto de vista narratológico es interesante averiguar cómo, paradójicamente, logra Puig contar algo "sin" narrador, es decir, cómo puede suministrar al lector los elementos necesarios para reconstruir la sucesión de las peripecias a varios niveles de acción, pese al fraccionamiento de la perspectiva y la diversidad de modos discursivos cuya función principal no es la de narrar una historia. En la obra de Puig, la narración -si no es la actividad de un personaje que realmente cuenta algo a

escenas oníricas: véase la película que Molina cuenta a sí mismo, intercalando reflexiones sobre su situación concreta, en *El beso de la mujer araña* (V, pp. 104-116) o el filme de guerrilleros con que sueña Valentín (VI, pp. 128-133 y 148-150), además el flujo de la conciencia de éste en el capítulo final. V. también los sueños de Ana en *Pubis angelical*. Hay más: muchos diálogos son en verdad monólogos interiores y los monólogos cuentan con un destinatario imaginado (v. 4.1.).

153. En muchas entrevistas Puig habla de su obsesión por la mirada: la mirada severa del padre que juzga, las miradas de los ángeles que espían al Ama en *Pubis angelical*, sus facultades telepáticas, etc.

154. Puig en la entrevista con Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, p. 609.

otro- es siempre un suplemento, un producto secundario, incluso un parásito. Pero narrar es también lo que más le gusta al autor: dejar que la fábula se introduzca furtivamente en el texto, por vías insospechadas. En el análisis de los personajes, de importancia primordial al tratar de la novelística de Puig, intentaremos mostrar el vínculo estrecho entre los tipos textuales y la evolución de las relaciones que acercan o distancian a los personajes entre sí, haciendo hincapié en las modificaciones que sufre la realidad percibida al ser objeto de formulaciones y narraciones y en el influjo de éstas en la percepción misma.

La narrativa de Manuel Puig no ofrece explicaciones, soluciones o juicios valorativos, sino reúne materiales que el lector tiene que apreciar, analizar, poner en relación unos con otros. Es una literatura que toma en serio al lector dejándolo completamente solo con el texto y su agilidad intelectual. Es también una literatura plenamente antiautoritaria: Puig, que nunca podía soportar el mando, se niega a ejercer su autoridad como demiurgo del texto para imponer una lectura determinada: "Yo deseo ante nada el desprestigio del poder"¹⁵⁵. Empieza el desmontaje del poder absteniéndose de cualquier comentario: se ausenta totalmente de sus novelas¹⁵⁶. Si la literatura fuera realmente nada más que la suma de los recursos utilizados para diferenciar el empleo literario del uso corriente de la lengua, la evolución de la novelística de Puig conduciría a la literatura más "aliteraria" que imaginar se pueda, al uso corriente de la lengua despojada de toda literariedad. En rigor Puig no tiene estilo: su escritura es mimética, camaleónica, desprovista de malabarismo retórico y de todo intento de dar una nota personal propia a la lengua. Al contrario, es la apropiación, o mejor el aprendizaje por parte del autor, de una multitud de estilos ajenos y enajenados. Sin embargo, la supuesta anti-literariedad del lenguaje y de las formas discursivas de uso cotidiano, la aparente sencillez, casi diríase trivialidad, de muchos pasajes son el resultado de una esmerada elaboración, de una imitación meticulosa de modalidades de la expresión coloquial y de registros

155. Manuel Puig en la entrevista con Danubio Torres Fierro, *op. cit.*, p. 211.

156. "Un crítico me acaba de acusar de reaccionario porque no expido un juicio sobre mis personajes. En general, para darle al lector más participación, trato de no dar todo demasiado masticado, lo cual le impediría ejercitar su propio juicio. Trato, en lo posible, de dar datos sobre las situaciones y los personajes, y que el lector saque por sí mismo las conclusiones [...] No impongo nada ni saco conclusiones personales"; *ibidem*, p. 213.

que van del tono oficinesco y burocrático hasta el patetismo lacrimógeno de una radionovela¹⁵⁷, nunca caricaturizados con intención denigrante. Puig se empeña en recrear una lengua que no deja ver rastro de la intervención del autor, en que se ha borrado todo matiz "literario" a no ser éste característico para el idiolecto de un determinado personaje: una lengua que quiere ser la reproducción fiel del habla de un individuo (no de un tipo humano) y al mismo tiempo reflejo de su personalidad, de sus ambiciones, de su ambiente social y de su fondo cultural. Los personajes de Puig se dan a conocer sobre todo a través de su expresión lingüística, sea oral o escrita, a pesar suyo a veces cuando indicios menudos patentizan el fracaso de sus tentativas de autorrepresentación: rupturas de estilo, faltas ortográficas en un texto autógrafo¹⁵⁸, contradicciones e incluso mentiras obvias. Si los personajes de Puig se esfuerzan en hablar un estilo fino y elegante, éste les resulta "ultrarretórico", imitación cursi de "modelos totalmente irreales, como el cancionero, los subtítulos del cine, la radio, el periodismo más popular y, en particular, el tono truculento del tango"¹⁵⁹, es decir, la ficción con sus convenciones contamina la lengua de los hablantes. Manuel Puig logra trasponer sus observaciones lingüísticas al texto literario. El uso tanto del léxico argentino y, más específicamente, porteño¹⁶⁰, como de giros coloquiales, la sintaxis modulada según las exigencias comunicativas y expresivas de la conversación y el tono a veces "popular"¹⁶¹ se combinan con rasgos individuales que permiten distinguir a los personajes y les dan al mismo tiempo un perfil sociocultural y una

157. Cf. *Boquitas pintadas*, XIII. -El lenguaje cursi de Molina al contar las películas ha sido comparado con las radionovelas de Pedro Camacho, personaje de una novela de Vargas Llosa: cf. Duarte Mimoso-Ruiz, *Aspects des "media" dans "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig (1976) et "La tía Julia y el escribidor" de Mario Vargas Llosa (1977)*, en: "Les Langues Néo-latines", CCXL, 1982, pp. 29-47. -Cf. también Daniel R. Reedy, *Del beso de la mujer araña al de la tía Julia: estructura y dinámica interior*, en: "Revista Iberoamericana", CXVI-CXVII, 1981, pp. 109-116.

158. Véanse las cartas de Juan Carlos a Nené en *Boquitas pintadas* (sobre todo cap. VII y VIII).

159. Puig en la entrevista con Torres Fierro, *op. cit.*, p. 206.

160. Cf. Raquel Linenberg, *Léxico argentino de "El beso de la mujer araña"*, y algunos apuntes más, en: "Les Langues Néo-latines", CCXL, 1982, pp. 49-66.

161. Cf. Jorge Rodríguez Padrón, *Manuel Puig y la capacidad expresiva de la lengua popular* en: "Cuadernos Hispanoamericanos", CCXLV, 1970, pp. 490-497.

idiosincrasia inconfundibles. "Su voz tiene la intimidad devastadora de las calles de Buenos Aires" dice Alicia Borinsky¹⁶² de Molina. En lo que atañe a este mimetismo, es importante lo que Puig afirma, en una entrevista con Saúl Sosnowski, respecto a su decepción como guionista de cine:

"**m**e di cuenta de que haciendo cine lo que me daba placer era copiar. Crear no, no me interesaba para nada. Lo que me interesaba era rehacer cosas de otra época, cosas ya vistas. Re-crear el momento de la infancia en que me había sentido refugiado en la sala oscura"¹⁶³.

En su narrativa, Puig sigue copiando, imitando y recreando, pero esta vez sus modelos se encuentran fuera de todo género, fuera del Arte con mayúscula, en el uso cotidiano de la lengua y en la paraliteratura¹⁶⁴ que el autor argentino enfoca "desde dentro, desde la óptica de aquellos para quienes constituían un elemento esencial de la propia existencia", como escribe Pere Gimferrer en un espléndido ensayo¹⁶⁵. El guionista Puig sólo quería rehacer películas según el dechado hollywoodiense, el escritor, empero, se sitúa fuera de toda corriente, diametralmente opuesto al mundo de los literatos:

"**E**l caso de Manuel Puig es muy peculiar en el contexto de la actual literatura latinoamericana. De todos los narradores recientes de esta área cultural, Puig es sin duda el que menos parece deber, no ya a la tradición literaria inmediata, sino pura y simplemente a cualquier clase de tradición literaria"¹⁶⁶.

Desde su primera novela, Puig se orienta según modelos aliterarios: "Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine; de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro"¹⁶⁷. Su actitud frente a estos medios de comunicación es menos irónica de lo que creen algunos críticos. La verdadera originalidad de Puig no está en la fragmentación de la instancia narrativa, muy frecuente no sólo en la literatura latinoamericana moderna, ni tampoco en el simple uso de documentos utilitarios (para la mayoría de

162. Alicia Borinsky (1978), *op. cit.*, p. 59.

163. En: "Hispanamérica", III, 1973, pp. 69-80; citamos pp. 70-71.

164. Myrna Solotorevsky estudia este aspecto de la obra de Puig en su libro *Literatura <--> Paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa* (Gaithesburg, Hispanamérica, 1988).

165. Pere Gimferrer, *Aproximaciones a Manuel Puig*, en: *Radicalidades* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978), pp. 84-97; citamos p. 84.

166. *Ibidem*, p. 84.

167. Puig en la entrevista con Saúl Sosnowski, *op. cit.*, p. 73.

éstos se encuentran ejemplos en otros autores), pero sí en la extrema variedad de éstos, en la manera de combinarlos y en la limitación de algunas novelas a éstos nada más. Si muchos escritores se valen de la experimentación para mostrar su omnipotencia de autores-demiurgos, Puig se sirve de ella para retirarse lo más posible, para ausentarse de la ficción.

A medida que progresa la obra, se va destacando la tendencia a la sobriedad de la forma. En las ocho novelas encontramos materiales escritos muy heterogéneos: numerosas cartas, artículos periodísticos, actas e informes administrativos como en *Cae la noche tropical*, pero también diarios íntimos, avisos fúnebres, apuntes de agenda, formularios, protocolos de autopsias, citas de guiones y de canciones populares (tangos y boleros), una entrevista imaginada, curricula vitae, enumeraciones de las actividades de un personaje redactados en estilo impersonal, listas catequísticas que registran hechos y sensaciones, composiciones escolares, notas de pie de página y las más diversas formas mixtas. He aquí la lista de los tipos textuales (sin las formas orales (v. 4.1.) o mentales, v. gr. el monólogo interior) y sus apariciones en las siete novelas anteriores de Puig:

- a) Cartas: *La traición de Rita Hayworth*: XIV; XVI. -*Boquitas pintadas*: I; II; VI, pp. 104-105; VII; VIII, pp. 118-119 y 124-126; IX, pp. 144-151; XI, pp. 179-180; XV, pp. 231-237. -En *El beso de la mujer araña*, Valentín recibe una carta de su amante guerrillera (VII, pp. 138-140) y más tarde dicta a Molina otra carta dirigida a Marta, su verdadero amor (IX, pp. 181-184), pero la rompe en seguida. *Maldición eterna*: XXIII; Ramírez escribe una carta cifrada a su hijo (XXI, pp. 256-258).
- b) Artículos periodísticos: *Boquitas pintadas*: I, pp. 21-23; en la secuencia "Dormitorio de señorita, año 1937" (III, pp. 41-49), se indica el texto de algunos artículos de la sección "Correo de corazón" de la revista *Mundo femenino*. El oficial de policía en *The Buenos Aires Affair* suele recorrer con la vista periódicos durante las conversaciones telefónicas con la denunciadora: los titulares se intercalan en el texto, los fragmentos leídos se añaden al final de las llamadas (V, pp. 76-77; X, pp. 156-160: esta segunda llamada se apunta en taquigrafía). Es casi la misma técnica (reproducción de un texto leído desde el punto de vista del lector) que Puig emplea en *Cae la noche tropical*.
- c) Actas e informes administrativos: *Boquitas pintadas*: VIII, p. 127-129; XII, pp. 181-190 (expediente de la policía provincial). -*El beso de la mujer araña*: VIII, pp. 151-152 (informe para el director del Sector III de la Penitenciaría de Buenos Aires); un informe del servicio de vigilancia resume los últimos días de la vida de Molina (XV).

- d) Diarios: *La traición de Rita Hayworth*: XII, "Diario de Esther, 1947"; XV, "Cuaderno de pensamientos de Herminia, 1948". El diario íntimo de Ana en *Pubis angelical* es uno de los tres modos discursivos de la novela.
- e) Avisos fúnebres: *Boquitas pintadas*, I, p. 9; XVI, p. 250.
- f) Apuntes de agenda: *Boquitas pintadas*, III, p. 49-52.
- g) Formularios: *Boquitas pintadas*: VIII, p. 127 (diagnóstico de un embarazo); *The Buenos Aires Affair*: VIII, p. 122 (formulario vacío titulado "Curriculum vitae").
- h) Protocolos de autopsias: La muerte de Leo en *The Buenos Aires Affair* no se describe: el relato de un viaje en automóvil termina abruptamente con las palabras "perdió control de la máquina y volcó" (XIV, p. 201). Siguen los textos de una "Autopsia Médico-Legal" y algunas "Referencias omitidas en la autopsia médico-legal" (pp. 201-204).
- i) Citas de guiones: Los epígrafes de los 16 capítulos de *The Buenos Aires Affair* son breves fragmentos dialogados, extraídos de películas norteamericanas de los años 30 y 40 en que actuaban grandes estrellas femeninas de Hollywood como, entre otras, Greta Garbo, Joan Crawford, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Lana Turner, Bette Davis y, por supuesto, Hedy Lamarr y Rita Hayworth. Falta, sin embargo, Vivien Leigh con quien se identifican Silvia y Luci en *Cae la noche tropical* (v. 4. 5).
- j) Citas de canciones: Los epígrafes de las entregas de *Boquitas pintadas* provienen de tangos famosos, sobre todo de los que Carlos Gardel cantó en sus películas neoyorquinas (*Cuesta abajo*, *El día que me quieras*, *tango Bar* y *El tango en Broadway*, rodadas entre 1934 y 1935), v. gr. "Cuesta abajo" (CI, XI, IX), "Volvió una noche" (X, XI, XIII), "Volves" (VIII, XVI), "Arrabal amargo" (VIII), "Golondrinas" (XIV). En *El beso de la mujer araña*, Molina susurra el bolero *Mi carta* (VII, pp. 140-141) e incluye fragmentos de canciones sentimentales en el relato de la sexta película, inventada por Puig según modelos del cine mexicano de los años 40¹⁶⁸. El diálogo entre dos enamorados que se besan en una secuencia de *Pubis angelical* (VII, pp. 133-138) es un "collage" de versos de canciones.
- k) Entrevistas: entrevista ficticia de Gladys en *The Buenos Aires Affair*, VII.

168. Cf. Walter González Uriarte, "El beso de la mujer araña" y el cine, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 101-105.

- l) *Curricula vitae*: Llamamos así las largas secuencias tituladas "Acontecimientos principales de la vida de Gladys" (III) y "[...] de Leo" (VI) en *The Buenos Aires Affair*, resúmenes de sus biografías hasta el presente de la intriga principal (1968-1969), con apartados sobre su niñez, formación y vida profesional.
- m) *Enumeraciones de actividades*: Son pasajes que registran meticulosamente, con indicaciones exactas de la hora, todo lo que hace un personaje durante el día: *Boquitas pintadas*: IV; V; IX, pp. 135-144; XIV, pp. 220-222; XVI, pp. 250-256.
- n) *Listas catequísticas*: Es una técnica parecida a la que James Joyce empleó en el capítulo XVII de *Ulysses*, es decir, la alternancia de preguntas impersonales y respuestas, con la principal diferencia de que Puig renuncia a la forma interrogativa y distingue pregunta e información mediante recursos tipográficos (cursiva y caracteres normales): *Boquitas pintadas*: VI, pp. 98-103 ("Romerías populares..."). -*The Buenos Aires Affair*: XIII, pp. 181-194 (cada apartado empieza con "Sensaciones experimentadas por [X ...]" más la indicación precisa de la situación, p. ej. "[...] ante la presencia de Leo y María Esther", "[...] al notar que Leo empuña un revólver y María Esther permanece callada", etc.).
- o) *Composiciones escolares*: *La traición de Rita Hayworth*, XIII¹⁶⁹.
- p) *Notas de pie de página*: En *The Buenos Aires Affair* (IV, pp. 56-68), las notas referentes a un monólogo interior de Gladys describen sus prácticas masturbatorias paralelas a su flujo de conciencia excitante. Las largas notas infrapaginales de *El beso de la mujer araña* han hecho correr mucha tinta: una (IV, pp. 88-94) resume la parte de la película nazi *Destino* que Molina omite, las demás presentan y discuten varias teorías sobre el origen de la homosexualidad¹⁷⁰.

169. Cf. el comentario psicoanalítico de Evelyne Minard, *La pulsion orale, support de l'inter-texte dans la composition de José Casals "Chapitre XIII de La traición de Rita Hayworth"*, en: "Caravelle", LI, 1988, pp. 59-74.

170. Cf. Yves Macchi, *Fonction narrative des notes infrapaginales dans "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig*, en: "Les Langues Néo-latines", CCXL, 1982, pp. 67-81.

Frente a esta riqueza, *Cae la noche tropical* con sus cinco tipos de discurso parece ofrecer poca variedad. Sin embargo, el proceso de reducción de la amplia gama de técnicas narrativas usadas en las primeras novelas (sobre todo en *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*) se inició ya en *El beso de la mujer araña*, donde predomina el diálogo, y se consolidó en *Pubis angelical* que cuenta con sólo tres niveles diegéticos y otros tantos tipos discursivos (relato onírico, diálogo y diario íntimo) entre los cuales existen numerosos vínculos asociativos. En *Maldición eterna* no hay más que diálogos y algunas cartas en el último capítulo, *Sangre de amor correspondido* conoce una forma textual única: *Cae la noche tropical* hace pues de nuevo un paso hacia una mayor diversificación guardando la justa medida. Puig renuncia a la fragmentación excesiva en favor de la selección de algunas modalidades privilegiadas de expresión que se propone explotar. Con el grado de elaboración disminuye la visibilidad de los recursos técnicos que han facultado la fabricación del texto: paradójicamente, en algunos pasajes la discreción de los artificios del autor contribuye, de manera muy sutil, a destacar el carácter "fabricado", o sea mimético, de la lengua de sus personajes. El trabajo formal es menos ostentoso en las últimas novelas de Puig, pero no menos deliberado y eficaz. En *Cae la noche tropical*, la esmerada labor de filigrana, producto de un gran esfuerzo de construcción, se nota sobre todo cuando se estudia cómo Puig distribuye los elementos informativos e integrantes en su texto y cómo logra, con una redundancia bien disimulada, dotar de un sentido capital a detalles de apariencia fútil (v. 4. 4.).

4.1 ¿DIÁLOGO O MONÓLOGO?

El predominio del discurso directo en la primera mitad de *Cae la noche tropical* nos obliga a estudiar esta forma y algunas de sus variantes en la narrativa de Puig. Los personajes de su última novela siempre dirigen la palabra a alguien y reciben una respuesta audible o legible para ellos y accesible para el lector del libro. Los diálogos cuentan realmente con dos interlocutoras presentes y activas. Constatar un hecho tan sencillo raya en la tautología, pero en vista de la amplia gama de técnicas que Puig suele emplear es digna de mención. Todas las conversaciones, incluso la llamada telefónica de Silvia a Nidia (XII, pp. 215-220), se transcriben íntegramente, mientras que en otros textos Puig se permitía borrar una de las dos voces. En *The Buenos Aires Affair*, p. ej., un oficial de policía toma nota de una denuncia anónima: el texto de la novela reproduce sus preguntas y comentarios, pero el discurso de la denunciadora, lo más importante, se deja en blanco (V, pp. 72-76). Todas las conversaciones entre Leopoldo Druscovich y María Esther Vila (cap. IX, pp. 136-149), por teléfono o en presencia de la interlocutora en persona, siguen el mismo modelo: la voz femenina se omite por completo¹⁷¹. Como el texto imita rasgos de la novela policiaca, la omisión de informaciones necesarias, recurso típico de este género, aumenta considerablemente el suspense. Un pasaje semejante se encuentra ya en la primera novela de Puig, en el capítulo titulado "Diálogo de Choli con Mita, 1941" (pp. 49-68) de *La traición de Rita Hayworth*: aquí es la contribución de Mita que no se transcribe¹⁷², como si el diálogo continuara los soliloquios

171. Cf. Lucille Kerr, *The Buenos Aires Affair: un caso de repetición criminal*, en: "Texto crítico", XVI-XVII, 1980, pp. 201-232; sobre el "diálogo oculto" véanse pp. 225-226. Como subraya Lucille Kerr, el personaje de María Esther se caracteriza, en los cap. III-XIII, por su casi-invisibilidad: "se presenta principalmente como los espacios en blanco que la implican como interlocutora" (p. 225).

172. Para un análisis de este capítulo, cf. Alberto Giordano, *op. cit.*, pp. 119-127. Puig emplea la misma técnica en otras ocasiones. En la sexta entrega de *Boquitas pintadas* (pp. 90-98), la consulta de una cartomántica se reduce al discurso de

acostumbrados de Choli:

"A veces hablo sola, se creerán que estoy loca, a veces te hablo a vos, cualquier cosa: «sentí Mita qué perfume tiene esta cera» o te pregunto «¿te gustan las sábanas almidonadas?»" (IV, p. 63)

El oficial, Leo y Choli hablan, tipográficamente, al vacío. Parecen no escuchar a nadie más que a sí mismos. Sin embargo, esta interpretación generaliza sin tomar en cuenta las múltiples funciones del recurso narrativo. Las conversaciones desequilibradas, amputadas de una mitad, son signos de incomunicación, sin ninguna duda, de falta de interés en el otro, pero también son un juego con la información velada y, en lo que atañe a los diálogos por teléfono, una inesperada muestra del "realismo" de Puig. Puesto que el lector es nada más que un testigo, puede oír sólo una voz, como si estuviera en el cuarto en que se encuentra uno de los personajes. Al mismo tiempo que apela a la imaginación del lector para reconstruir lo eliminado, esta técnica transpone una experiencia cotidiana al medio literario. El lector queda estupefacto ante tal osadía porque espera que se respete el modo convencional de la representación de conversaciones en obras de ficción. Ciertamente es que en el cine abundan escenas de llamadas telefónicas unilaterales, pero allí los elementos visuales (decorado, mímica del actor, etc.) contienen datos suficientes para compensar o hacer pasar inadvertida la elipsis. Cuando hablan los actores sin ser vistos, las voces distintas permiten, como en una pieza radiofónica, identificar a los personajes. Además, el montaje ofrece la posibilidad de mostrar alternativamente a los dos interlocutores: esta práctica fílmica ha acostumbrado al consumidor de películas a ver, en una misma secuencia, lo que pasa en dos lugares muy distanciados. Así el cine parece tanto un modelo de la técnica elíptica de Puig como una razón que explica la sorpresa del lector ante

la gitana que echa las cartas: a las preguntas del cliente corresponden espacios blancos, intercalados sin aparte. La confesión de la decimocuarta entrega, en cambio, omite la voz del cura. Una vez se elimina el texto del personaje que pide el consejo y otra vez la respuesta del que lo podría dar. En *The Buenos Aires Affair*, la secuencia "Divagaciones de Leopoldo Druscovich durante una visita a su médico" (VIII, pp. 122-131) reproduce únicamente lo que dice el paciente. También *El beso de la mujer araña* contiene una llamada telefónica unilateral (XIV, pp. 249-250): el director de la prisión habla con su jefe, un funcionario anónimo en la jerarquía de la represión que da órdenes sin revelar su identidad. Claro está que cada aparición de este recurso exige un análisis especial de su función dentro de la novela.

una escena absolutamente normal en la vida real. El teatro también emplea el diálogo unilateral. Jean Cocteau lo llevó al extremo en el monólogo dramático *La voix humaine* (1930): una mujer, sola en su habitación, telefona con su ex-amante que acaba de abandonarla y cuyas réplicas no se oyen. Sin embargo, en la pieza de Cocteau se omite lo superfluo, pues lo único que interesa es el papel femenino: ya no hay comunicación entre ella y el hombre, la ruptura es irreparable y todo su monólogo es un rechazo desesperado de aceptar esta amarga verdad. Puig, en cambio, calla a veces precisamente lo que el lector más desea saber, p. ej. ¿quién denuncia a quién, con qué palabras y por qué? o ¿qué dice Mita, la madre del protagonista Toto? Proliferan los chismes, escasean las informaciones esenciales. Hay que leer entre las líneas, deducir de las reacciones de uno el discurso de otro: un diálogo es una interacción, cada frase causa una reacción que repercute a su vez en la continuación de la conversación. Puig obliga a reconstruir fragmentos a partir de indicios, a vislumbrar, a sospechar, a completar los huecos¹⁷³ en el texto. Cine y teatro llenan el silencio de la voz con signos visibles, podrían incluso prescindir totalmente de la lengua como medio de expresión. La novela no tiene más que palabras: cuando se renuncia al discurso directo, suele seguir hablando un narrador que describe los gestos, que parafrasea y resume lo dicho. Puig ni siquiera da este mínimo: durante el silencio de sus personajes, produce un sentido con líneas blancas. En *Cae la noche tropical*, en cambio, se emplean recursos literarios más moderados. Los diálogos no quedan mutilados (pero sí, en cierto sentido, la correspondencia). El espacio dejado vacío se emplea raramente y corresponde siempre sea a una pausa, sea a una negación o a una imposibilidad de contestar:

-Nidia, ¿te dormiste?

-...

-Hasta mañana.

-¿Me hablabas, Luci?

173. No faltan en Puig alusiones irónicas al funcionamiento y a la técnica narrativa del texto mismo. En *The Buenos Aires Affair*, "novela policial" de estructura elíptica, la madre de Gladys trata de recitar de memoria el poema LXXIII de las *Rimas* del "*Libro de los gorriones*" de Gustavo Adolfo Bécquer, pero le falta una sola palabra para completarlo. La encuentra al final del capítulo I: es justamente la palabra "hueco" (p. 16) que llena el vacío: cf. Lucille Kerr, *op. cit.*, pp. 212-213. -Para más ejemplos de escritura autorreflexiva, v. Michelle Débax, *Autorepresentación y autoreferencialidad en un texto narrativo: "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig*, en: *Organizaciones textuales*, *op. cit.*, pp. 287-294.

- Qué bendición, que te duermas con esa facilidad.
- Apaga la luz, y te vas a dormir. Pensá en cosas lindas.
- Vos también.
- ...
- ¿Pero en qué podría pensar?
- En algo lindo de lo que leíste.
- ...
- ¿Me estás oyendo?
- Sí, pero no me pude concentrar mucho en lo que leí. (IV, p. 68)

En este pasaje, que se encuentra inmediatamente después de los artículos de periódico que lee Luci, la ausencia de respuesta se explica por problemas de percepción (Nidia, a punto de dormirse, no oye la pregunta de Luci, y más tarde, en la tercera pausa, cree no ser entendida) o por la duración de las reflexiones. Antes del segundo hueco, la conversación se da por terminada, pero Luci sigue rumiando las últimas palabras de su hermana que le han recordado que la razón de sus insomnios es justamente la imposibilidad de pensar "en cosas lindas", el acoso por los malos recuerdos. Los artículos de prensa le han presentado un mundo viejo en decadencia, por un lado, y una cultura juvenil en la que ya no participa, por otro, dos visiones poco alentadoras para ella¹⁷⁴. La falta de concentración mencionada al final justifica su silencio y, al mismo tiempo, las omisiones en la reproducción de los recortes de prensa. Sin embargo, hay una elipsis mucho más importante: conocemos la desgracia de Nidia, la

174. Se dirigen a un público joven los artículos *Ondas de verano - La temporada comienza con novedades de rock, cine e historietas* (pp. 58-60; véase nuestro comentario bajo el punto 5.2.2.), *Perfil de consumidor* (pp. 62-63), *Bikinis con lluvia o sol* (pp. 65-66) y *Un contrapunto para las minitangas* (p. 66). Al tema de la vejez se asocian *Finca imperial- La arquitectura colonial puede perder uno de sus más bellos monumentos* (pp. 57-58 y 67), sobre el desmoronamiento de un viejo palacete (aquí también se alude a la problemática social de la falta de albergue para los más pobres que se cobijan en casas abandonadas), y *Sciascia denuncia carrerismo en el combate a la mafia y divide a Italia* pp. 60-62), artículo cuya función en la novela no nos explicamos satisfactoriamente: por un lado, contiene referencias a Italia, país de origen de la familia de las dos hermanas, por otro trata de un hombre ya viejo pero todavía muy activo en la lucha política: ¿un modelo para una vejez comprometida que no se abandone pasivamente a la espera de la muerte? En *La Bahía de las 365 islas* (pp. 63-65 y 67-68), juventud y vejez se funden en una síntesis atemporal (véase nuestro análisis bajo el punto 5.2.2.).

pérdida de su hija, pero ignoramos casi todo de la vida de Luci. Cuando, al principio de la novela, Nidia le dice "vos no tuviste una desgracia como la mía", Luci contesta "Ya sé. Pero no me la he llevado de arriba tampoco" (I, p. 5), sin precisar nunca qué desdicha tuvo. Si Nidia escucha para olvidar, ¿por qué será que Luci le cuenta los amoríos de Silvia "con todo lujo de detalles"? (II, p. 26 y 27; III, p. 37). Si el consumo del relato es una actitud escapista, ¿no lo es también el acto de narrar? Los huecos en el texto¹⁷⁵ parecen abrirse hacia otra dimensión, insinúan que tienen una explicación invisible en la superficie del texto, algo que saben las dos protagonistas, pero que eluden cuidadosamente en sus conversaciones. Volveremos a ocuparnos de este fenómeno a su debido tiempo (v. 4. 5.).

El diálogo resulta a menudo elíptico y evasivo en Puig aunque no se omita siempre una voz: "[...] el diálogo trata de no nombrar las cosas. Lo que no se dice, tal vez va a ser más importante, más sugestivo"¹⁷⁶. En los pasajes citados de *The Buenos Aires Affair* y la *Traición de Rita Hayworth*, la voz borrada de uno de los dos interlocutores deja espacios vacíos que exigen la participación activa del lector para restituir el contenido hipotético del texto escamoteado. En los monólogos interiores de la *Traición de Rita Hayworth* concurren varias instancias de enunciación, como afirma Soledad Bianchi: "numerosas citas y palabras de extraños discuten con las de los narradores-personajes, que también se interrogan y reflexionan interiormente, dialogando con sus propios enunciados"¹⁷⁷. En otras novelas, aparentes diálogos resultan de un desdoblamiento del locutor. Jan Mukařovský subraya la importancia de lo monologal en el diálogo (p. ej. la tendencia de una voz a dominar la conversación, sirviéndose de objeciones, preguntas, etc., para estructurar la argumentación) y de lo dialogal en el monólogo literario: para el teórico de la escuela de Praga, el carácter dialogal es ante todo una manera particular de organizar el discurso en un máximo de vueltas semánticas, la subdivisión en réplicas de locutores

175. Sobre los espacios vacíos en el texto, v. también Michelle Débax/ Milagros Ezquerro/ Michèle Ramond: *La marginalité des personnages et ses effets sur le discours dans "El Beso de la Mujer Araña" de Manuel Puig*, en: "Imprévue", 1980, núm. 1, pp. 91-111, sobre todo pp. 99-100.

176. Manuel Puig en la entrevista con Danubio Torres Fierro, *op. cit.*, p. 205, acerca de *El beso de la mujer araña*. En *Boquitas pintadas* se encuentran diálogos en que se cotejan lo que los personajes se dicen realmente y, en cursiva, lo que piensan (X, pp. 163-167; XII, pp. 190-194).

177. Soledad Bianchi (1987), *op. cit.*, p. 839.

distintos sólo marca los puntos de viraje¹⁷⁸. Un solo personaje puede desempeñar simultáneamente los papeles alternantes de sujeto hablante y sujeto oyente. Es esto la esencia misma del monólogo, el criterio que, según Benveniste, lo distingue del soliloquio y lo define como un

"diálogo interiorizado, formulado en «lenguaje interior», entre un yo locutor y un yo receptor. Con frecuencia el yo locutor es el único que habla, pero el yo receptor permanece presente; su presencia es necesaria y suficiente para volver significativa la enunciación del yo locutor. Algunas veces el receptor también interviene por medio de una objeción, una pregunta, una duda, un exabrupto"¹⁷⁹.

En la narrativa de Puig, los receptores de estos "monólogos dialogados", aunque tengan también la función de un "alter ego" crítico, no son seres puramente imaginados, sino personajes de la misma novela o conocidos del locutor, como es el caso en los soliloquios en tercera persona de Josemar o también en ciertos diálogos de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Estos últimos se presentan tipográficamente de la misma manera que en *Cae la noche tropical*: excepto el apéndice de siete cartas (cap. XXIII), toda la novela consta de conversaciones desprovistas de cualquier clase de información que no esté contenida en el discurso directo. En las conversaciones se borran paulatinamente los límites entre realidad, invento y delirio. Las contradicciones se multiplican, a veces como parte del juego, a veces como mentiras intencionadas, dejando un amplio espacio de inseguridad y vacilación: "There is no firm ground in this text", constata Pamela Bacarisse, "the characters contradict themselves and each other all the time, playing a cat and mouse game"¹⁸⁰. Sin que ningún indicio tipográfico ni advertencia alguna distinga los diálogos reales de los imaginados, nos percatamos de que algunos sólo tienen lugar en la cabeza de Ramírez:

178. Cf. Jan Mukařovský, *Dialog und Monolog*, en: *Kapitel aus der Poetik* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967), pp. 108-149, sobre todo el capítulo 4, "Der Dialog im Monolog und der Monolog im Dialog", pp. 137-149.

179. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, cap. V; citado en español según Angelo Marchese/ Joaquín Foradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona, Ariel, 1989), p. 273.

180. Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.*, p. 173.

"For at least some of the time we can be reasonably sure that the reported conversations actually did take place. The problem arises when we bear in mind that Ramírez is both psychologically and physically ill. Some of the dialogues may belong to his delirious wanderings. [...] it is not unlikely that several of the scenes are no more than part of Ramírez's delirium in extreme weakness, and in these he assigns to Larry what he thinks he ought to want, feel and think."¹⁸¹

En varias circunstancias, sobre todo en los episodios nocturnos, la presencia de Larry es muy improbable, incluso imposible. En la octava unidad textual (la novela no tiene capítulos numerados), Ramírez reprocha a Larry que haya entrado de noche por la ventana para asustarle con sus "estúpidas apariciones" (VIII, p. 67), otra vez lo ve "como una alucinación" que atraviesa "ventanas y puertas que están cerradas" (XI, p. 105). O lo encuentra durmiendo en el suelo de su cuarto de hospital, con dos perros viejos que los defienden contra una pandilla de agresores que intentan asesinar a Ramírez (XIV): pura pesadilla paranoica. Es claramente onírica la decimonovena unidad que trasplanta a los protagonistas a la Rusia prerrevolucionaria: Ramírez, en el papel de un rico señor moscovita, salva la vida a su joven servidor, militante comunista, perseguido por los esbirros del zar. Después de la ruptura definitiva, Ramírez vuelve a conversar con Larry, pero no lo ve: "Estoy muy lejos, y estoy en peligro" (XXII, p. 265) le responde el joven, describe su habitación como una gruta llena de "estalactitas de mugre", y después de un breve diálogo que no conduce a la reconciliación, Larry se desvanece por completo. Ramírez lo llama en balde: el último encuentro nunca ha tenido lugar. Las cartas del apéndice informan al lector que Ramírez ha muerto en una clínica psiquiátrica y que Larry quiere empezar una nueva carrera científica. Toda la novela, y con ella las conversaciones, se balancea al borde de la locura, en zonas límites donde se confunden inextricablemente diálogos con monólogos interiores de dos voces. Hay más: nuestra lectura puede entenderse como una especie de soliloquio en el que unas voces ficticias desempeñan los papeles de interlocutores que llenan nuestra cabeza con frases y pensamientos ajenos, en los que proyectamos nuestras propias ideas y emociones. Cuando Larry menciona de paso que nunca ha leído *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, Ramírez le llama la atención de que la novela es obra de una mujer y quiere saber: "El día que usted lo lea ¿qué voz va a imaginar que se lo está leyendo?". La pregunta le parece

181. *Ibidem*, p. 183.

absurda al joven, pero Ramírez explica: "Cuando leo un libro escrito por un hombre, no oigo más que mi voz" (VI, p. 49) e insiste:

-[...] Ahora una cosa, Larry, dígame, cuando lee el libro de un hombre que admira mucho, como en el caso de Marx, pongamos, ¿la voz de quién se lo va leyendo?

-Mi propia voz, creo.

-Pero no está seguro.

-No, no estoy seguro, señor Ramírez.

-Y cuando se habla a sí mismo ¿es su voz la que oye?

-Hmmm, me parece que no.

-Por favor, ¿cuál es la voz que oye?

-No sé

-Por favor, concéntrese, se lo ruego.

-Cuando uno conversa consigo mismo, hay siempre una parte que ve y juzga lo que la otra parte está haciendo. Como cuando se está tratando de tomar una decisión.

-Entonces oye dos voces. Una es la suya ¿pero y la otra? ¿de quién es?

-Algunas veces, una de las partes se vuelve maligna. (VI, pp. 49-50)

Leer así es realmente leerse a sí mismo, escucharse leer, pero es también desdoblarse, leer a otro: es reproducir mentalmente la cadena de palabras que ofrece el texto y prestar una figuración acústica a las voces ficticias familiarizándose con ellas. Leer es una actividad solitaria: una "conversación" imaginaria con el texto escrito. Inalterable, éste no responde a preguntas, en rigor no "dice" absolutamente nada excepto lo que el lector le hace decir. El pasaje citado nos parece una "mise en abyme" de la novela entera y de su recepción. ¿Cuántas voces se oyen? Es imposible distinguirlas siempre, decidir si es una o si son dos. Los diálogos se vuelven dos soliloquios paralelos que sólo fingen dirigirse uno al otro. Una voz hace la parte maligna, pero ¿cuál? La malignidad es ubicua, el interlocutor, en cambio, la segunda voz, parece a menudo ausente. Ramírez, cuando habla consigo mismo, es simultáneamente Larry, es su hijo, es un alter ego histriónico, se empeña en ser otro para no recordar que sigue siendo Ramírez:

-Yo oigo una sola voz. Aunque haya dos partes mías hablándose entre sí. Pero no es mi voz. ...Es una voz joven. Una voz que suena bien, fuerte, segura, y hasta de timbre agradable. Como la voz de un actor. Pero después si tengo que llamar a una enfermera, o a cualquiera, oigo mi verdadera voz. Cascada, carraspeante, y no me gusta. (VI, p. 50)

Monólogos dialogados y diálogos monologados: Puig demuestra que un diálogo literario puede ser más que una simple conversación entre dos personajes. En sus novelas encontramos numerosos estados intermedios entre la conversación real y la imaginada. La gama se extiende desde la discusión consciente hasta divagaciones inconscientes o delirantes. La elipsis de una voz pone en evidencia un hueco, una carencia; la invención de un interlocutor, en cambio, trata de evitar la confrontación directa con la soledad sin remedio llenando el silencio con un inagotable flujo de palabras nunca pronunciadas. La parte imaginaria siempre tiene que compensar una falta dolorosa, es una alternativa ficticia a la realidad, la ficcionalización de ésta. Luci y Nidia se hablan y se escuchan, sin desvaríos, sin flujo de la conciencia, pero su diálogo se basa también en fuentes de veracidad algo dudosa y su tema principal, los amores de Silvia, sirve de pretexto para eludir problemas urgentes, aunque insolubles. Además, este diálogo es incompleto, pues queda truncado por la separación: las hermanas ya no tendrán oportunidad de comunicarse lo que no han logrado decirse en el breve lapso de tiempo que estuvieron juntas. Esta vez la elipsis no afecta sólo una parte del discurso, no se contenta con borrar una voz: con la voz se extingue la vida de un personaje. La aparente completud de los materiales expuestos al juicio del lector distrae de la amenaza de una ausencia definitiva. En *Cae la noche tropical*, la elipsis inminente es la muerte misma, anunciada por el paso de la oralidad a la escritura que rompe el contacto personal inmediato y aleja definitivamente a las hermanas. Todos los capítulos compuestos por documentos escritos contienen la crónica de este alejamiento y de las tentativas de encontrar una nueva orientación en la última etapa de la vida.

4.2 PERSONA Y PERSONAJE

Los personajes de Puig son sobre todo voces¹⁸². Son también seres creados por otras voces, la suma de lo que ellos dicen o escriben y de lo que otros escriben o dicen sobre ellos en la novela. En el principio de la carrera literaria de Puig fue el lenguaje hablado, la voz de personas que conocía. Al escribir *La traición de Rita Hayworth*, Puig se sentía incapaz de expresarse en prosa castellana:

"No sabía como describir los personajes, no encontraba el vocabulario. Pero recordé la voz de una tía. La voz de ella me vino muy clara, cosas que esta mujer había dicho mientras lavaba la ropa, mientras cocinaba veinte años atrás. Empecé a registrar esta voz."¹⁸³

En *Cae la noche tropical* Puig no trabajó con grabaciones magnetofónicas, como en sus obras precedentes, pero es de suponer que también esta vez se ha documentado copiosamente para alcanzar, sin las pretensiones de la novela de testimonio, el efecto de realismo de la expresión. Molina es una especie de compendio de varios homosexuales que Puig conocía en Argentina¹⁸⁴, y para construir la figura de Valentín y describir la vida carcelaria el autor se sirrió de las informaciones que le habían dado presos políticos recién amnistiados. En *Pubis angelical* escribió los diálogos entre Ana y Pozzi en estrecha colaboración con un militante peronista¹⁸⁵, garante de la autenticidad de los argumentos del personaje Pozzi. *Maldición eterna* se basa en largas conversaciones con el modelo de Larry, un joven norteamericano a quien Puig conoció cuando vivía en Nueva York

182. Sobre la importancia de la voz en la obra de Puig, cf. Alberto Giordano, *op. cit.*, passim.

183. En la entrevista con Saúl Sosnowski, *op. cit.*, p. 71.

184. V. la entrevista con Bárbara Mujica, *op. cit.*, p. 2.

185. "The author had the help of a militant left-wing Peronist in the preparation of this book, and transferred verbatim the answers to his questions onto the printed page; he changed, he has said, his questions only slightly [...]": Pamela Bacarisse (1988), *op. cit.*, p. 158.

("Todo lo que sale de la boca de Larry es auténtico, él lo ha dicho"¹⁸⁶), mientras que de Ramírez nuestro autor dice de manera lapidaria: "es mi papá"¹⁸⁷. Y el Josemar de *Sangre de amor correspondido* fue inicialmente un albañil que trabajaba en casa de Puig en Río¹⁸⁸. El mimetismo de estas dos novelas es aun mayor si tenemos en cuenta que Puig las redactó en inglés y en portugués, respectivamente, manteniendo la lengua de las grabaciones, para imitar con la mayor exactitud posible el habla de sus protagonistas. Este procedimiento aumenta la verosimilitud de los personajes, ¿o tendríamos que hablar de personas puesto que tienen modelos reales? Acostumbrados a tratar de una figura ficticia como de un ser de palabras, nos resulta difícil pensar en personajes novelescos como si fueran personas con una existencia fuera de la literatura. La distinción convencional entre persona (vida) y personaje (ficción) adquiere una dimensión psicológica para Puig, tanto en cuanto a hombres reales como a personajes ficticios. No se trata sólo de separar, en el nivel terminológico, realidad y literatura, sino que son dos aspectos del mismo individuo, su personalidad íntima (persona) y su autorrepresentación (personaje):

"Lo terrible es que para establecer un contacto, si quieres comunicar con los demás, tienes que inventar como una especie de personaje que se comunica, que no es el mismo que está metido dentro tuyo, y por ahí empiezas a creer más en el personaje, te olvidas de la persona y crees en el personaje. Pero muchas veces es simplemente por esa necesidad de comunicar con el medio [...] te tienes que vender de algún modo, e inventas un código que el otro pueda captar. Y ese código es siempre una simplificación y a veces una desvirtuación, una traición al propio yo."¹⁸⁹

Es la ficción que invade la vida y usurpa el yo. En este sentido, Puig nos muestra a menudo sólo los "personajes" en la forma del código que se han inventado o que han adoptado de los "mass media", y a través de grie-

186. Puig en la entrevista con Nora Catelli, *Una narrativa de lo melifluo*, en: "Quimera", XVIII, abril de 1982, pp. 22-25, citamos p. 24.

187. En la entrevista con Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, p. 620.

188. "Él no nombraba las cosas por su nombre verdadero, todo era barroquismo, tenía una necesidad de modificar o por lo menos adornar la realidad notable. Evidentemente se trataba de alguien que no estaba cómodo en la realidad [...]; me interesaba el lenguaje de él [...], metafórico y al mismo tiempo encantador": en la entrevista con Reina Roffé, *op. cit.*, p. 144. -Cf. también la entrevista con Walter Vogl, en "Basler Zeitung", 29-10-86.

189. Manuel Puig en la entrevista con Rosa Montero, *op. cit.*, p. 26.

tas finas en la máscara trasluce la "persona"¹⁹⁰. Estas máscaras nunca logran ocultar por completo la falta de plenitud y las heridas y cicatrices subyacentes. Ana, en *Pubis angelical*, sufre por su incapacidad de crearse un personaje que enmascare su vulnerabilidad y su frustración de sentirse un objeto formado según los deseos de otros: "en el mundo cada uno es una nada que tiene que elegirse algún personaje que le guste" (X, p. 185). La vida se le antoja un juego de papeles en un escenario, el sexo sólo le gusta cuando lo imagina como un show en el que ella es actriz y espectadora al mismo tiempo.

La lengua misma es disfraz. Una lectura atenta tendría que discernir los indicios que contradicen la impresión de homogeneidad y coherencia que los personajes de Puig quieren causar con su manera de hablar. José Donoso sugiere que incluso la supuesta imitación de la lengua vernacular, el habla argentina contaminada por estereotipos subculturales, no es el resultado fiel de una observación, sino un artefacto, un disfraz, algo que Puig no comparte realmente con sus figuras ficticias. Según Donoso, es una lengua creada en ausencia de Argentina, en libros escritos en el exilio: "disguise is a metaphor for indefinite *ausencia*"¹⁹¹. No creemos que Donoso acierte en todo lo que dice, pero la relación entre disfraz y ausencia nos parece interesante para entender la escritura de Puig. A nuestro ver, no se trata de la ausencia del autor respecto al mundo que evoca en la ficción, dado que las últimas novelas se situaban sin excepción en las

190. Lo que C. G. Jung llama "Persona" parece corresponder en gran parte al concepto de "personaje" de Puig: "[...] eine schützende Hülle oder auch eine Art Maske (von Jung *Persona* genannt), die der Mensch der Umwelt gegenüber trägt. Einerseits steht die «Persona» für die Erscheinungsweise des Individuums nach aussen, anderseits verdeckt sie sein inneres Sosein vor der Neugier der Mitmenschen" (Jolande Jacobi, *Symbole auf dem Weg der Reifung*, en: C. G. Jung, *op. cit.*, pp. 286-287). Para no dar lugar a confusiones terminológicas precisamos que nos referimos siempre a la dicotomía persona vs. personaje como la explica Puig en la entrevista citada. Se trata en primer lugar de una distinción psicológica, pero tiene importantes repercusiones en la narrativa de Puig. Subrayamos sobre todo el aspecto ficticio e histriónico del "personaje".

191. José Donoso, *The Impossible Return*, p. 191, ensayo presentado en inglés en Barnard College, febrero de 1980, como parte de las Jacob C. Saposnekow Memorial Lectures; citamos el texto reproducido en Doris Meyer (ed.), *Lives on the line - The Testimony of Contemporary Latin American Authors* (Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988).

ciudades donde vivía el autor y su trama era casi contemporánea de la redacción (sólo *Boquitas pintadas* y *La traición de Rita Hayworth* describen un tiempo y un espacio dejados atrás), son por consiguiente novelas de una innegable "presencia". La ausencia del narrador, en cambio, nos hace pensar que los numerosos "personajes" y su modo de expresarse son disfraces múltiples de la "persona" Puig, sus vehículos para comunicarse, opinión que comparte también García Ramos: "obviamente Puig «es» todos sus personajes"¹⁹². Bien se sabe que la novelística de Puig parte de su propia vida¹⁹³, tanto que el autor pudo declarar, al hablar de *La traición de Rita Hayworth*: "Toto soy yo"¹⁹⁴. Su motivación es claramente terapéutica: "Escribo novelas porque hay algo que no comprendo, un problema muy especial y entonces se lo achaco a un personaje, a un tercero y, de ese modo, a través de ese personaje trato de aclararlo"¹⁹⁵. Sería fácil concluir que hay que buscar la razón para escribir *Cae la noche tropical* en el envejecimiento del propio autor o de sus padres. Sin embargo, el biografismo se contenta a veces con ver en la obra literaria un efecto que tiene sus causas en la vida del autor, mientras que, como sencillos lectores del libro, somos más competentes para hablar de los efectos que el texto causa en nosotros. Por eso, los rasgos autobiográficos no nos ocuparán aquí, o sólo al margen y en la medida en que la autobiografía de un autor, individuo desconocido para el receptor y cuya vida personal no tiene por qué interesar a este último, logra dilucidar alusiones históricas y culturales o reflejar aspectos de la existencia del receptor. El lector ideal de Puig se reconoce en el relato de vidas ajenas, se lee a sí mismo, interpretando el texto en términos de su propia experiencia. La omisión de un narrador como instancia intermedia distanciadora favorece la identificación del lector con los personajes, pero no la identificación que hace olvidar la vida real en favor del modelo novelesco, sino otra que podría compararse a una imagen reflejada en un espejo que, al principio, tomamos erróneamente por una lente a través de la cual enfocamos un mundo imaginado. Nidia y Luci platican para no pensar en sus penas, pero siempre vuelven a los temas

192. Juan Manuel García Ramos (1982), *op. cit.*, p. 340.

193. Jorgelina Corbatta (1988), *op. cit.*, estudia esta vertiente autobiográfica, el mito personal del autor.

194. Puig en la entrevista con Jean-Michel Fossey, en: *Galaxia latinoamericana* (Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Profesionales, 1973), pp. 137-152, citamos p. 142.

195. Manuel Puig en la entrevista con Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, p. 605.

obsesionantes que tratan de evitar. En *Cae la noche tropical*, Puig problematiza el dilema de la ficción que conduce, simultáneamente, al escapismo y al autorreconocimiento. La promesa de distracción seduce para continuar la lectura o la escucha del relato ficticio que acarrea, en vez de la anhelada recreación, el constante enfrentamiento consigo mismo.

Esta dialéctica es inherente tanto a los diálogos de las dos hermanas sobre Silvia como a nuestra recepción de la novela en la cual tienen lugar estas conversaciones. El contacto entre las protagonistas Nidia y Luci no está determinado por el ansia de descubrir la "persona" detrás del histrionismo de su propia expresión, aunque por supuesto queden siempre rastros de un papel adoptado para comunicar: las hermanas se conocen demasiado bien para intentar velar su "yo", se entienden incluso sin hablar. La narración de la relación entre Silvia y Ferreira, en cambio, describe precisamente una lucha de la mujer por hacer transparente la máscara del "personaje" Ferreira, y una defensa de su imagen pública por parte del hombre que teme volverse vulnerable revelando su "persona", lo que hiere a la psicóloga y pone en duda su propia autorrepresentación, pues la resistencia del "paciente" amenaza la integridad del "personaje" Silvia, especialista del análisis de los sectores ocultos de la psique.

Dentro de la problemática de la diversificación discursiva, el personaje de Silvia es de particular interés, pues son por lo menos cinco sus modos de presencia en la novela: es actante en el relato ajeno oral (Luci) y escrito (Nidia), por un lado, y emisora de tres discursos autorrepresentativos distintos, dirigidos a varios receptores, por otro. En la carta a Luci (cap. VII) conocemos por primera vez el tono original de Silvia, cuya emotividad difiere considerablemente del estilo distanciado y analítico que emplea cuando más tarde escribe a Alfredo. La conversación telefónica, finalmente, nos ofrece su expresión oral en discurso directo, al mismo tiempo que Nidia recobra su voz y con ella la capacidad de actuar independientemente. En los párrafos siguientes nos ocuparemos de los distintos enfoques y motivaciones de Luci y Nidia cuando hablan de la psicóloga. Para ilustrar las manifestaciones del conflicto entre "personaje" y "persona", he aquí algunas muestras de las diferencias entre las actitudes que Silvia adopta según el destinatario de su correspondencia o según su interlocutora. En la carta a Alfredo, a quién nunca llegó a conocer personalmente, Silvia escribe:

"[...] el romanticismo de ella [Luci] me sabía a gloria, yo soy todo lo contrario y necesitaba de esa otra visión de las cosas. Cuando digo romanticis-

mo quiero significar una actitud de vida basada en el eje emoción-imaginación contrapuesto al racional". (X, p. 169)

Silvia presenta aquí su imagen pública y su óptica profesional: finge analizar todo con la distancia intelectual y el necesario dominio sobre sí misma, como si hablara de alguno de sus pacientes. La terminología y el orden que ésta presupone (la psique vista como sistema de ejes con claras dicotomías), la insistencia de Silvia en su carácter "racional", todo tiende a crear la impresión de ecuanimidad, autocontrol, capacidad de abstraer, cierta impasibilidad, es decir, el modo de expresarse ante un desconocido satisface las expectativas de éste: Silvia juega el papel de la psicóloga o, para volver a la distinción que hace Puig entre "persona" y "personaje", ostenta el personaje "psicóloga" y se esfuerza en creer en él. Pero su dilema radica precisamente en la imposibilidad de solucionar sus propios problemas a pesar de toda su experiencia psicológica, porque fracasan sus métodos cuando la analizadora hace de sí misma el objeto del análisis. Ante Luci, en cambio, Silvia da rienda suelta a sus quejas y se presenta como mujer frustrada expuesta a los ojos, ahora implacables, de sus amantes:

"Les dejé ver mi desesperación. Les dejé ver que a mis cuarenta y seis años no había logrado más que aumentar mi vulnerabilidad de siempre. He trabajado tanto, he estudiado tanto, me he esforzado tanto para que las cosas marchen (?). He viajado, he tratado de adaptarme a diferentes países, los he estudiado, los he aprendido a querer tanto como a mi propia Argentina. Y no he conseguido más que esto, depender de un llamado telefónico, para poder seguir respirando". (VII, p. 120)

Su relación con la "vecina paño de lágrimas" (VII, p. 117; la expresión es de la carta a Luci) le ofrece una oportunidad para desahogarse trocando la actitud científica por otra melodramática, más apropiada al gusto de Luci. En sus charlas con ésta, Silvia se libera por cierto tiempo del peso de la máscara acostumbrada. Si se empeña en parecer neutral en la carta a Alfredo, por el contrario en la que escribe a Luci, durante la crisis nerviosa que precede al intento de suicidio, Silvia se implica emocionalmente sin afán de ponderar, matizar y atenuar la expresividad y la carga sentimental de sus palabras: "estoy vencida, humillada, abandonada, a un punto ya casi intolerable" (VII, p. 117). La humillación se le antoja el castigo para sus desmesurados deseos: "Le caí mal, como una bebida barata, o un pescado ya no fresco. Para mí él era una panacea, y yo para él un veneno" (VII, p. 122). Compara incluso el efecto que ha provocado en Ferreira con el de una sustancia vomitiva (VII, p.123). Emponzoñándose

y vomitando, Silvia se purga de sus reproches contra sí misma, de su sentimiento de culpabilidad y degradación. Como más tarde Nidia, Silvia sufre un doloroso fracaso de sus ambiciones redentoras porque el objeto elegido para la salvación no corresponde a la imagen que el deseo ha creado de él.

Nuestro tercer pasaje, un fragmento de la conversación telefónica (Silvia ha recobrado cierto equilibrio psíquico), parece intentar una síntesis entre el distanciamiento crítico y el compromiso personal, entre escepticismo e ilusión, solución mediadora entre los dos extremos y muy adecuada a la relación menos íntima y más pragmática que Silvia mantiene con Nidia:

"É l [Ferreira] sí me comunica algo, y muy positivo. Será esas ganas de vivir que tiene, esas ganas atrasadas, retroactivas. Tan pocos tienen eso, la ilusión por las cosas. Él está seguro que saliendo de esa vida que hace, todo sería una maravilla, esos viajes con que sueña... A mí me contagia, me dan ganas de subir con él a ese barco, que zarpa quién sabe para dónde, no barco, esa lancha [...] me contagio, y me viene la certeza de que la balsa sí lleva a alguna parte, a buen puerto. Pero cuando estoy sola empiezo a dudar, y es feo pensar que nada lleva a ningún lugar." (XII, p. 219)

Adoptando la metáfora de la lancha, Silvia se abre al mismo mito que perseguía Ferreira cuando, durante la estancia en la isla, salía al mar todas las noches con los pescadores del lugar, motivo que aparece también en los relatos de Luci. Si tomamos en cuenta la diversidad de los papeles que representa Silvia según el grado de familiaridad con el interlocutor, es lícito preguntarnos en qué medida Luci ha desvirtuado la (hipotética) versión original de las confidencias de la psicóloga. Esto nos induce a analizar la técnica narrativa que Puig emplea en los largos diálogos de las dos hermanas, nuestra principal fuente de información sobre la historia amorosa de la vecina.

4.3 MÍMESIS Y DIÉGESIS

Las narraciones de la historia de Silvia se intercalan en el diálogo de Luci y Nidia: la diégesis se inserta en la mimesis¹⁹⁶, es decir, se invierte la forma habitual en la novela que suele integrar lo que dicen los personajes en el discurso del narrador. Aquí, los personajes dicen todo, pero en ciertas secuencias cumplen funciones complementarias. En los diálogos de *Cae la noche tropical* distinguimos dos modalidades del discurso directo que se mezclan a menudo: una que podemos llamar mimesis, en la que las dos hermanas son interlocutoras pariguales, y otra, la diégesis, que se caracteriza por una clara distribución de los papeles: Luci es narradora y Nidia, narrataria. Sin embargo, las partes de las conversaciones que encierran la narración de la historia de Silvia y Ferreira son más que un simple marco. La continuidad del relato de Luci se ve constantemente interrumpida por las preguntas y objeciones de Nidia, la diégesis se deja suspendida durante cierto tiempo, ora en favor de discusiones sobre otros temas, ora en momentos cuando el suspense alcanza un clímax. Al final del capítulo III, por ejemplo, Silvia se prepara para su primera cita con Ferreira en su apartamento. Cree que ya no va a venir su visita:

"**A** las diez en punto el timbre de calle sonó. Ella puso el ojo en la mirilla de la puerta, segura de que era el portero a traer una cuenta del gas o la luz, o cualquier otra cosa así. No, era él, créase o no. Estaba ahí, esperando que ella le abriera." (III, p. 55)

196. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 184: según la definición clásica de Platón, en la diégesis habla el poeta mismo, mientras que en la mimesis quiere dar la ilusión de que hablan sus personajes. Puesto que, en este sentido, en nuestra novela sólo hay mimesis, el supernarrador siendo una instancia invisible que nada más "cita" a los personajes, reservamos el término "mimesis" para los pasajes realmente dialogados, y llamamos "diégesis" las secuencias donde uno de los personajes desempeña el papel de narrador y el otro, cuando interviene, el de oyente-comentador, semejante al lector que propone Diderot en nuestro epígrafe (p. 89).

El lector también espera que Silvia abra la puerta: el relato continúa dos capítulos más tarde (V, p. 73). La diégesis se fracciona en entregas como una auténtica novela folletinesca (o como las películas que Molina cuenta en *El beso de la mujer araña*). En cambio, progresa consecuentemente la línea narrativa referente a la vida contemporánea de las dos hermanas ancianas. Esta corriente se vuelve paulatinamente dominante a partir del momento cuando los dos niveles empiezan a coincidir temporalmente: el tiempo en que se narra acaba por corresponder al tiempo en que ocurren los hechos narrados. Hasta el capítulo VI, Luci cuenta lo que ha pasado antes de la visita de Nidia en Río, en VII se comenta el intento de suicidio de Silvia inmediatamente después de que las hermanas la han visitado en el hospital. En sus cartas, Nidia escribe la crónica de los acontecimientos recientes y a medida en que lo referido se convierte en algo vivido (ahora es testigo y no sólo consumidora de un relato), los amores de la vecina ya no sirven como espacio de evasión: la cercanía de los hechos y la implicación directa y activa de la cronista, que se percata de algunas incoherencias en la versión de Luci, impiden que la imaginación de Nidia siga utilizando la historia de Silvia como punto de arranque de sus fantasías escapistas, fantasías que a su vez estaban en el origen de la actividad narradora de Luci.

También en las conversaciones sobre sus propias vidas las dos hermanas suelen privilegiar la retrospección. En la mitad del libro, en cambio, constatamos una tendencia cada vez más destacada al relato del presente. Durante sus diálogos, Luci y Nidia compartían el mismo presente cuyos pormenores no tenían que comunicarse; a partir del capítulo VIII, los detalles de la vida cotidiana sirven para mantener cierta comunidad de experiencias, para crear una ilusión de presencia, a pesar de la distancia que separa a las mujeres. La preocupación por el futuro es otra dimensión que gana en importancia: primero cuando Luci discurre sobre el eventual traslado a Suiza (prolepsis inquieta, llena de aprensiones; V, p. 69), después sobre todo en los intentos de Nidia de afincarse en Río (prolepsis entusiasta, llena de esperanza). El tratamiento del tiempo no causa dificultades de comprensión, dado que los capítulos de la novela se siguen en perfecto orden cronológico. El espacio de tiempo en que se enuncian los diálogos y se redactan los documentos escritos abarca pocos meses. Desde este continuo nivel de referencia temporal se abren escasas prolepsis y muchas analepsis de diferente extensión y coherencia: los recuerdos autobiográficos de las hermanas son de carácter puntual y espontáneo, breves fragmentos dispersos en el texto, asociaciones repentinas a menudo motivadas por elementos de la larga diégesis retrospectiva, line-

al y premeditada. No obstante, la fragmentación discursiva y la pluralidad de niveles temporales no crean nunca la impresión de desorden. No se trata de procedimientos de descomposición o de decronologización, sino de la recreación realista de procesos comunicativos normales (diálogo y correspondencia; oralidad y escritura) cuyo juego de conjunto forma una estructura novelesca de apariencia compleja. La originalidad literaria reside en el entretejimiento de los materiales heterogéneos y en su desviación de las funciones habituales para integrarlos en la novela.

Ahora se plantea otro problema, cuya solución demuestra la habilidad del guionista y autor de teatro: ¿cómo nos suministra Puig las informaciones sobre el pasado y la situación actual de las dos protagonistas? La forma que ha escogido lo obliga a decírnoslo todo en palabras de sus personajes, y Luci y Nidia no tienen la mínima necesidad de presentarse una a otra. Pero el lector no sabe, al principio, que son hermanas, ni dónde se encuentran ni por qué, etc.: Puig debe por consiguiente buscar maneras de proporcionarnos estos datos sin que parezca inverosímil que se mencionen explícitamente en el texto. El lector recoge indicios que le permiten reconstruir algunos elementos biográficos y situacionales y llegar a un conocimiento fragmentario de los personajes, siempre provisional, revisado sin cesar por nuevas informaciones y correcciones de detalles mal entendidos o encubiertos en pasajes anteriores. La verdad no es nunca estable, se transforma según el punto de vista: como siempre en Puig, sólo existen "verdades" personales, caedizas, amenazadas constantemente de disolución. Un análisis de la exposición de la novela mostrará cómo introduce Puig poco a poco la información necesaria y familiariza al lector con el mundo ficticio de *Cae la noche tropical*.

4.4 DETALLES

La novela se abre con la presentación de un ambiente emocional. La primera frase, "Qué tristeza da a esta hora" (I, p. 5), crea una atmósfera tétrica y desconsolada que se intensifica después con las alusiones a "las cosas terribles que ocurrieron", a "todo lo más espantoso" que les pasa por la cabeza a las locutoras, a una desgracia todavía no precisada. Se indica que la conversación tiene lugar al anochecer, pero por el momento no se dice en qué época ni dónde.

Como segundo elemento nos enteramos de los nombres de las interlocutoras, por la sencilla razón de que éstas se llaman Nidia y Luci al dirigirse la palabra. Si tomamos en cuenta que las dos mujeres están solas y que no es menester recordar tantas veces con quién hablan, resulta extraña esta insistencia en pronunciar sus nombres, a no ser que éstos sirvan de ayuda mnemotécnica para el lector que así identifica con mayor facilidad a los personajes, antes de aprender a distinguir las dos voces de otro modo recurriendo a un saber adquirido paulatinamente (p. ej. reconocerá a Luci por su papel de narradora o por sus explicaciones sobre Río, y a Nidia por las referencias a su hija Emilsen o a los parientes de Buenos Aires).

Todavía en la primera página nos damos cuenta de que Nidia y Luci son hermanas. El tono íntimo sugiere un parentesco desde el principio: cuando Nidia menciona la muerte de "mamá", la falta de un posesivo hace pensar que podría tratarse de la madre de ambas, sospecha que se afirma en seguida porque Luci contesta empleando la primera persona del plural: "Acordarnos de ella nos acordábamos siempre". Sigue una serie de recuerdos a las obligaciones domésticas que "en ese entonces" impedían pensar "nada más que en cosas tristes" (I, p. 5). Como las hermanas no se dicen nada nuevo para ellas, toda la retrospección no tiene intención informativa en el círculo comunicativo intraliterario, sino que está motivada únicamente por la comparación de la tristeza actual, la melancolía del crepúsculo, con las desgracias del pasado, o por reacciones emotivas. Puig nos comunica indirectamente lo que tenemos que saber: que ha muerto la madre, que han crecido los hijos, que Nidia ha enviudado, etc., y cada dato complementario aumenta también la edad probable de las dos

mujeres. Cuando Luci evoca "esa gran responsabilidad de los chicos. De sacarlos a flote" (I, p. 6), Nidia se indigna contra su desdicha: "Y que después pueda pasar algo así, que te arranquen lo que más querés". El desconsuelo es la causa de la envidia que las hermanas experimentan hacia los creyentes: de esta manera se evidencia el ateísmo de las protagonistas. El carácter de la desgracia reciente a la que se ha aludido ya dos veces se concreta en la mitad de la segunda página:

- Cuando murió Pepe fue distinto, yo quedé como atontada. Y lloraba y lloraba, todo el día. Pero esta vez fue tan distinto.
- El marido es una cosa, una hija otra, Nidia. Tu hija. Qué cosas que pasan, tan terribles.
- Luci, no quiero estar adentro, salgamos a dar una vuelta.
- Imposible, se está por largar a llover.
- Luci, no me contaste de la de al lado, ¿por qué no habrá venido más? (I, p. 6)

Está claro que "la de al lado" es Silvia. Cabe destacar que su primera aparición en el texto responde directamente a un sentimiento de malestar de Nidia, producido por el recuerdo de la hija muerta, y a una tentativa de huir literalmente del tema: Nidia quiere salir de casa, abandonar el lugar donde la asedia la tristeza y dar una vuelta, pero la lluvia inminente imposibilita este tipo de evasión. Nidia elige como alternativa escapista hablar de la vecina. No obstante, su actitud es ambigua, indecisa entre dos polos de atracción y repulsión, pues es también Nidia quien reanuda de manera obsesiva el diálogo abandonado sobre Emilsen, como se ve claramente en la continuación del pasaje citado. Luci nos enteramos, en pocas palabras, contestando siempre a intervenciones de Nidia, de quién es "la de al lado" (su nombre se indica más tarde; I, p. 11), de que Silvia la visita de vez en cuando "para desahogarse un poco" (I, p. 7), de que acaba de vivir un desencanto amoroso: todo eso, Nidia ya lo sabe. La curiosidad de Nidia se empeña en establecer paralelismos entre Silvia, la protagonista del extenso relato que empieza aquí, y Emilsen. Cuando pregunta cuántos años tiene Silvia, Luci calcula, añadiendo de paso elementos importantes al mosaico del retrato de su vecina, que "por la edad del hijo y si ella estudió antes de casarse, y se recibió de lo que se recibió, no puede tener menos de unos cuarenta y cinco". En seguida Nidia asocia este dato con su hija fallecida: "Casi la edad de Emilsen" (I, p. 7; aquí la llama por primera vez por su nombre), y continúa interpretando todos los rasgos afines como indicios de alguna analogía entre los personajes y acontecimientos del relato y los de su vida:

- Ya te conté que ella [Silvia] había estado bastante enferma, ¿verdad?
- Sí, Luci, pero no me dijiste de qué, ¿fue de lo mismo que Emilsen?"

-No...

-Creí que sí, no sé por qué me habré hecho de esa idea. (I, pp. 7-8)

-**E**ra la mujer [de Ferreira] la que estaba internada. Ella falleció, pobrecita.

-¿De qué, Luci, de lo mismo que Emilsen?" (I, p. 8)

Luci desmiente las sospechas para ahorrarle más penas a Nidia, pero más tarde (III, p. 51) le da la razón. Con la introducción de la segunda línea narrativa (amores de Silvia) se inicia el círculo vicioso que caracterizará el permanente juego dialéctico entre los dos niveles que acabamos de llamar, para facilitar la orientación, mimesis y diégesis, aunque una separación nítida no sea posible: ambas corrientes parten de la misma conversación, abundan las interferencias, y finalmente se mezclan. Al principio el ritmo de alternancia entre diálogo propiamente dicho y relato es bastante rápido, o mejor dicho, el último todavía no es reconocible como tal. Las referencias a la historia de Silvia parecen una parte de igual (o incluso menor) valor como todos los demás elementos de la conversación. Las dos modalidades se constituyen sólo poco a poco, cuando se alargan visiblemente los pasajes de relato puro sin interrupción y se hacen más raras las digresiones autobiográficas del personaje narrador. Antes de que la diégesis pueda desarrollarse libremente, Puig introduce todos los temas y actantes y aclara las relaciones entre ellos, con la técnica alusiva de la que ya hemos analizado algunas muestras. Lo importante en este procedimiento es que la intención comunicativa de los personajes al enunciar sus frases y el modo como las comprenden sean completamente distintos de la motivación autorial y del efecto que tienen estas mismas frases en el lector (parecido a lo que pasa en el teatro). Comparación, emoción, explicación para los seres ficticios, información para el receptor de la ficción. Esta información se condensa con la acumulación de indicios variados, relativos todos al mismo referente, y a menudo resulta clara antes de verificarse explícitamente en el texto, gracias a una serie de deducciones del lector. Sabemos por ejemplo que Luci y Nidia son viejas antes de que Nidia diga su edad al comparar la estancia actual en Río con la última vez que visitó a su hermana: "Pero la otra vez tenía setenta y ocho años, ahora tengo ochenta y dos" (I, p. 10). Para indicar el lugar de la acción, Puig pone en escena una breve discusión sobre las características de la lengua híbrida de Silvia:

-**E**ntonces era eso, un tumor.

-No..., ¿cómo es que le dicen?, era una especie de virus. Eso ella me lo explicó todo en portugués, repitiendo los términos de los médicos de acá.

-Ella mezcla mucho el portugués con el argentino, el castellano quiero decir. Yo mucho no le entendí.

-Es que lleva años en Río. Yo también cuando hablo con alguien que tiene tiempo acá voy mezclando muchas palabras de portugués, sin querer. (I, p. 8)

El asombro de Nidia ante el "code-switching" típico de la conversación bilingüe hace necesaria una explicación por parte de Luci. Así nos enteramos de que la escena tiene lugar en Río de Janeiro, dato de mayor importancia, de que las mujeres son argentinas, pero también de que Nidia no entiende el portugués: este pormenor parece insignificante en el momento, pero se revelará esencial mucho más tarde. Silvia intenta suicidarse tras esperar en vano que la llame Ferreira, y fue Nidia la que tenía que vigilar el teléfono: primero niega la llamada (VI, p. 87), después admite "hoy el teléfono sonó mucho. Fui yo que no quise atender" (VI, p. 116), finalmente confiesa que atendió: "Y era un brasileño. Pero no entendí bien lo que decía y colgué" (VII, p. 128), es decir, su incompreensión de la lengua es, en cierto modo, el desencadenante del conato de suicidio. Vemos aquí una técnica típica de Puig: un elemento de información se introduce de paso, se olvida durante cierto tiempo, se vuelve a mencionar modificado, se deja otra vez, hasta que finalmente cobra una función dramática al principio insospechada. Nuestro saber sobre el mundo ficticio se cristaliza a menudo de meros indicios. Puig exige una lectura alerta, siempre al acecho de datos importantes, una lectura de permanente interrogación que combine los fragmentos leídos para darles un sentido y que los recuerde en el momento decisivo: la repetición de detalles y formulaciones sólo surte efecto si el lector reconoce los ecos de menciones anteriores. *Cae la noche tropical* perfecciona el arte del detalle, Puig parece incluso ironizar su procedimiento insistiendo tanto en la voz *detalle*¹⁹⁷, uno de los términos claves del texto. Las primeras páginas de *Cae la noche tropical*, cabalmente construidas, contienen todos los gérmenes de los conflictos dramáticos de la novela (caracterización global de los personajes y de sus relaciones, definición de la función de la diégesis dentro de la mimesis) y, al mismo tiempo, la promesa de una trama sentimental como atractivo para el lector. Las voces en la oscuridad salen pronto del anonimato inicial y adquieren consistencia, se crean con sus propias palabras el escenario en que actuarán, haciendo así superflua toda mediación.

197. Nidia no se cansa de pedir más detalles, si es posible "picantes", Luci insiste en la riqueza de detalles del relato de Silvia, etc. Menciones de *detalle* se encuentran en las páginas 15, 25, 26, 27, 36, 37, 54, 60, 73, 75, 89, 93, 94, 101, 102, 104, 106 (2*), 108, 109, 116, 134, 154, 197, 199.

Un buen ejemplo para el perfeccionado arte del detalle es el final optimista de la novela: el informe de vuelo, puesto a guisa de posdata en la última página, es un documento importante para el lector, pues allí nos enteramos de que Nidia volvió a Río, que "zarpó" para otra vida contra la voluntad de su familia. No obstante, se trata de un texto meramente utilitario, no destinado por su autor ficticio (el comisario de a bordo) a servir de desenlace novelesco: el informe se redactó sólo para indicar que una azafata observó que Nidia robó una manta del avión. Este detalle, aparentemente insignificante, recobra una importancia capital, pues vincula el fragmento final con pasajes anteriores y explica por qué Nidia no se queda en Buenos Aires. Al preparar la casa para poder albergar a la familia de Ronaldo, Nidia escribió a Luci que le faltaban frazadas para tres personas: "Si me pensás traer un regalito de Suiza eso sería lo más práctico, una linda manta, alegre, de colores, que me lo uso yo. Y las comunes se las dejo a la pareja" (X, p. 175). Vuelve a insistir en el ruego al final de la misma misiva (X, p. 189). Pormenores anodinos, que en la primera lectura sólo aumentan la impresión realista de chismes familiares que provocan las cartas. Pero en la conversación telefónica que precede, Silvia dice que Wilma ha llegado a Río para buscar a su marido, y el motivo de la manta adquiere de repente un valor particular. Como en otras novelas, Puig obliga a una relectura que aprecie detalles antes inadvertidos o no reconocidos como elementos de mayor interés¹⁹⁸. Esta técnica se puede tal vez comparar, si no es ya mucha pretensión, al uso de las perdicés en el famoso ejemplo XI del *Conde Lucanor*, el episodio del deán de Santiago que quiere aprender la nigromancia: introducidas como sencillo motivo culinario en el relato, su reaparición cierra todo el círculo

198. En la decimocuarta entrega de *Boquitas pintadas*, por ejemplo, encontramos el monólogo interior, intercalado en una oración, de una muchacha que no podemos identificar como uno de los personajes femeninos de la novela (p. ej. Nené, Raba, Mabel, Celina). La muchacha acusa a Juan Carlos de haberla violado cuando ella volvía a su chacra y que "...él me miraba siempre cuando yo pasaba por el bar" (p. 274). Estas informaciones remiten a tres frases breves de la cuarta entrega, insertadas en un contexto tan lleno de detalles anodinos que no les hemos atribuido mucha importancia y sólo las recordamos vagamente: "Una niña casi adolescente pasó y lo miró" (p. 65) y "Sin saber por qué recordó a la niña casi adolescente que lo había mirado esa tarde, provocándolo. Decidió seguirla algún día, la niña vivía en una chacra de las afueras" (p. 69). Después de más de 150 páginas de silencio, esta niña de repente reaparece y toma la palabra.

espacio-temporal para volver al punto de partida. En Puig no se rompe la cronología de la trama, pero se hace necesaria una reevaluación de la información suministrada antes. En otros casos, Puig causa un efecto de sorpresa mediante la revelación repentina, "a posteriori", de un dato omitido. Aquí, empero, la mención anticipada del detalle no hace esperar su empleo ulterior¹⁹⁹. Es tarea del lector seguir las huellas de un motivo a través de la obra hasta que descubra su significado y las relaciones que revela entre los diversos niveles: sin esta actividad no hay coherencia y la novela queda descompuesta en sus fragmentos. El narrador escamoteado, que distribuye estos motivos en la novela, es la instancia invisible que hace que los textos heterogéneos que forman *Cae la noche tropical* adquieran sentidos que trascienden su funcionalismo llano, es la fuerza homogeneizadora en la diversidad discursiva.

Para la situación precisa de la acción en el tiempo, Puig se sirve de los documentos escritos. Los artículos de prensa (de "suplementos viejos"; IV, p. 57) contienen varios indicios temporales: se habla de una moda artística llamada "lo dark" como de algo pasado, "la broma pesada del 86" (IV, p. 59); de Leonardo Sciascia se dice que tiene 66 años (IV, p. 61) y sabemos que el autor italiano nació en 1921; se anuncia que "para el 87-88 están decididamente de moda los colores ácidos". En las cartas, finalmente, las fechas exactas confirman que la trama tiene lugar a finales del 87 y a principios del 88, año en que se publicó la novela. Si Puig escatima las informaciones temporales al principio de su obra, no olvida indicar muy pronto un "terminus post quem": aprendemos por boca de Luci que Silvia "se fue de la Argentina en la época de Isabelita y la Triple A, que vino esa campaña de que todos los psicoanalistas eran de izquierda" (I, p. 11), es decir, se exilió en el breve interregno que separó la muerte de Juan Perón (1974) del golpe de estado que marcó el paso a la dictadura militar (1976), en la época de *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*²⁰⁰. Con otras palabras, Silvia comparte el destino del mismo Puig y su generación,

199. Sobre la técnica de retener o anticipar datos, cf. David R. Southard, "Betrayed" by Manuel Puig: reader deception and anti-climax in his novels, en: "Latin American Literary Review", IX, 1976, pp. 22-28.

200. Sobre Puig y el peronismo, v. Patricia B. Jessen, *La realidad en la novelística de Manuel Puig* (Madrid, Pliegos, 1990); Pamela Bacarisse, *The Projection of Peronism in the Novels of Manuel Puig*, en: Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America* (Gaithersburg, Hispamérica, 1986), pp. 185-199, y también Bacarisse (1988), *op. cit.*, pp. 151-158.

como explicó nuestro autor²⁰¹: "[...] después de la muerte de Perón, ya se formaron los grupos parapoliciales, surgió la triple A, que era *Alianza Argentina Anticomunista* y empezaron a llamar a gente por teléfono diciéndoles que tenían que dejar el país [...]. Llamaron a mi casa dándome ese plazo, pero yo ya hacía un año que estaba afuera y esto fue [...] supongo que a fines del 74, principios del 75 con Isabel Perón en el gobierno". A Silvia también "la llamaron una noche diciéndole que tenía veinticuatro horas para salir del país, si no la mataban" (I, p. 12).

201. En su entrevista con Reina Roffé, *op. cit.*, p. 137.

4.5 REALIDAD, FICCIÓN Y PUNTO DE VISTA

La novelística de Puig es un complejo juego de perspectivas y de interpenetraciones entre la realidad percibida y las ficciones consumidas por los personajes cuyo enfoque individual nos presenta el texto. *Cae la noche tropical* no sale de la regla. Como la narradora de la diégesis es al mismo tiempo un personaje de la mimesis, no es extraño que los dos niveles se confundan constantemente. Los relatos de Luci muestran las mismas características de la oralidad que encontramos en el resto de los diálogos: una sintaxis viva y expresiva que prefiere la parataxis y el polisíndeton (sobre todo el encadenamiento de frases que empiezan con "y"), un tono familiar (voseo, diminutivos, expresiones coloquiales), frecuentes apelaciones a la interlocutora, exclamaciones, reformulaciones, autocorrecciones, discusiones metalingüísticas, etc. Luci pretende ser nada más que portavoz: "Yo te quiero contar como ella me lo contó, la Silvia esta, sin olvidarme de nada" (III, p. 37). Trata de separar claramente las citas en discurso indirecto de sus comentarios personales y a veces confiesa inventar detalles: "Y eso esta Silvia no me lo contó, y tampoco lo podía saber, pero me imagino que [...]" (II, p. 28)²⁰². Sin embargo, todas las narraciones pasan por una serie de filtros antes de llegar a Nidia (y al lector), pues Luci le transmite su propia versión romántica, dramatizada y sazónada con elementos descriptivos tomados de la literatura, de la televisión o de la prensa. Es de suponer que las confidencias de Silvia contenían, a su vez, interpretaciones psicoanalíticas de los relatos y del comportamiento de Ferreira que Luci seguramente no entendía siempre. Es decir, la reformulación no es una simple paráfrasis sino el resultado

202. La percepción de Luci se vuelve más difícil por su dureza de oído: su versión es una verdadera síntesis de las numerosas veces que Silvia le contaba lo mismo, la contribución de la imaginación de Luci debe de ser importante. Compárese también la manera cómo Molina, en *El beso de la mujer araña*, modifica las películas que cuenta: cf. Maryse Vich-Campos, *L'invention de Molina (A propos du film "Cat people" dans "El beso de la mujer araña", de Manuel Puig*, en: *Actes du colloque...*, op. cit., pp. 107-114.

verbalizado de un proceso de comprensión y de apropiación de la versión original al propio modo de entender el mundo. Un ejemplo ilustrará lo dicho: las metáforas del juego de imágenes afines, que Silvia, incapaz de separar su vida profesional de la privada, aplica tanto al tratamiento de sus pacientes como a todas sus relaciones humanas, se presentan en la novela como la síntesis personal de Luci. Es una selección entre una gama de variantes propuestas anteriormente por su interlocutora cuando habló de la voz de Ferreira:

- **A**lgo le temblaba en la voz, eso me dijiste.

-Parece que él tenía como dentro del pecho...

-Es simple tristeza, Luci. Como tenemos todos los que perdimos a alguien.

-Según ella a él le quedó algo raro adentro del pecho, que el tiempo no tocó. Él sí se volvió maduro, envejeció un poco, pero adentro todavía lleva a ese que él era antes, un muchacho jovencito al que nadie deja hablar. Está callado, en penitencia en un rincón, y pasa el tiempo y está siempre el pobre ahí olvidado, pero no envejece, adentro del corazón le quedó un muchacho en penitencia, que no se anima más a abrir la boca, y quejarse de nada. Pero ella lo presintió, que estaba ahí, un lindo muchacho, ya fornido como él es ahora aunque sin nada de barriga, pero olvidado por todos, y le habló. Y el muchacho no se animaba casi a contestarle, por eso le salía la voz así, ronca, y a los tropezones, porque no podía creer que por fin alguien le dirigía la palabra. ¿Entendés lo que voy diciendo?

-Sí, claro, ¿pero vos por qué no se lo entendías a ella, si es tan sencillito?

-Es que me lo contó de muchas otras formas. Parece que con los pacientes hacen mucho eso, de explicar de distintas maneras las cosas, los sentimientos. Tiene un nombre eso que hacen.

-¿Y por qué no le entendías?

-Al final le entendí, Nidia. Eso se llama algo de las imágenes, juego de las imágenes o algo así. Otra cosa que me decía, te cuento: que era como la voz de alguien que se ha caído en un pozo muy hondo, pero la persona que está afuera lo oye y le contesta, lo que no se sabe es si el socorro va a llegar a tiempo, para sacarlo. La esposa de él sí ya se ha hundido para siempre en la oscuridad del pozo, de miles de metros de profundidad, como la boca de una mina de carbón abandonada, o peor, una gruta subterránea donde hay partes con agua que te arrastra. Y él en realidad no está pidiendo auxilio, porque ya no cree que se pueda salvar, y a la persona que lo escucha le dice eso, que por favor no lo ilusione, si no está segura de que el equipo de socorro va a llegar a tiempo. (III, pp. 49-50)

Este pasaje pone en evidencia el tema obsesivo del yo doble, del conflicto entre "personaje" y "persona", es decir, del desajuste entre la superficie y el interior psíquico, al que la voz abre un acceso. El proceso de interferencia entre el consumo de obras de ficción (aquí el cine y la literatura decimonónica, pues las imágenes principales provienen del universo ficticio de Pérez Galdós²⁰³) y la verbalización metafórica de estados anímicos se ve claramente si cotejamos nuestra cita con otra secuencia. En el mismo capítulo, pocas páginas antes, Luci explica en qué circunstancias empezó Silvia a hablarle de su historia amorosa. Nerviosa porque Ferreira no la llamó, Silvia le pidió a la vecina si tenía alguna película del video-club: "Ella quería ver una bien triste esa noche, dijo que tenía ganas de llorar" (III, p. 45). La ficción sirve para evadirse y para canalizar la erupción de los sentimientos estancados. Las dos mujeres miraron juntas *El puente de Waterloo* y, en otra ocasión, *La divina dama*, ambas con Vivien Leigh²⁰⁴. En la primera la actriz tenía "una cosa oscura dentro,

203. La filiación intertextual está claro en este caso: V. Myrna Solotorevsky, *Sexo e imaginación, isotopías semánticas básicas de "La traición de Rita Hayworth" de Manuel Puig*, en: "Anales de Literatura Hispanoamericana", 1987, XVI, pp. 229-263, al respecto p. 237. En *La traición de Rita Hayworth*, Paqui comenta *Marianela* de Pérez Galdós: "Marianela se tiró a un pozo, y se lo juro Mita que en el Club me porto bien: ni bien el Toto nos deje solas le empiezo a contar todo «Marianela en un pozo donde no la encontraron más y la comieron las ratas salvajes» antes de que viniera el novio y la viera que es un esperpento, ¡pero que sucio un pozo!" (X, pp. 182-183). En la novela galdosiana, tanto las galerías subterráneas de las minas como la gruta (en cuyo fondo se oye el rumor de agua y que invita al suicidio) forman parte del escenario. La imagen del pozo se emplea en el pasaje que narra la muerte de la heroína: "La llamó repetidas veces, inclinada sobre ella, mirándola como se mira y como se llama, desde los bordes de un pozo, a la persona que se ha caído en él y se sumerge en las hondísimas y negras aguas"; "Sus ojos hundidos, los miraban; pero su mirada era lejana, venía de allá abajo, de algún hoyo profundo y obscuro. Hay que decir, como antes, que miraba desde el lóbrego hueco de un pozo que a cada instante era más hondo": Benito Pérez Galdós, *Marianela*, en: *Obras completas* (ed. Federico Carlos Sainz de Robles: Madrid, Aguilar, 1969), tomo IV, pp. 701-775, citamos p. 772. En *The Buenos Aires Affair*, Gladys se imagina un "abismo negro donde se escuchaba correr un río que no se veía" (III, p. 36).

204. La primera cinta es *Waterloo Bridge* (EE.UU., 1940), dirigida por Mervyn Le Roy, con Vivien Leigh y Robert Taylor: "An army officer marries a ballerina; when he is reported missing his family ignores her and she sinks into prostitution" (Leslie

que impresiona mucho" (III, pp. 45-46): "Hay momentos en que ella parece que se asoma a algún lugar, vaya a saber cual, desde donde ve un precipicio, sin fondo, o un pozo cualquiera, hondo, al borde mismo del pie"; "[...] lo que ve es un pozo sin fondo, o una nube negra, que tapa todo lo que está cerca, tapa la casa, los hijos, el marido, no le deja verlos más" (III, p. 46). El procedimiento literario dominante en estos pasajes es la hipotiposis, es decir, la "descripción vívida [...], con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes" que sirve normalmente para "expresar caracteres de naturaleza abstracta con rasgos perceptibles por los sentidos"²⁰⁵. La imagen del pozo (véase también VIII, pp. 137 y 138) parece transferida directamente del comentario de la película al psicoanálisis, con las habituales asociaciones autobiográficas: la nube negra cubre justamente todo lo que las hermanas han perdido, la familia y el hogar (Luci emigró a Río porque en Buenos Aires perdió la casa y todo su dinero; v. II, p. 20). Mejor dicho, la visión de la película ya tiene una orientación claramente autobiográfica y psicoanalítica, las espectadoras se identifican con la protagonista en los momentos cuando un "close-up" concentra toda su atención en los ojos que prevén algún desastre: más tarde, Silvia y Luci leen la biografía de Vivien Leigh que les parece ofrecer vínculos sus propias vidas (VI, p. 87). La actriz con su carisma es un caso extremo del dilema de distinguir "personaje" y "persona" (compárese también la actriz en los sueños de Ana en *Pubis angelical*). En nuestro ejemplo, los mismos términos interpretativos se aplican sin distinción a la vida real y a la ficción. Ésta ofrece modelos de conducta y pautas para el análisis de aquélla (otro tema favorito de Puig), como demuestran varios

Halliwell, *Halliwell's Film Guide* (London/ Glasgow/ Toronto/ Sydney/ Auckland, Grafton Books, 1985⁵), p. 1055. *La divina dama* fue el título español de *Lady Hamilton* (o *That Hamilton Woman*, EE. UU., 1941) de Alexander Korda, con Vivien Leigh y Laurence Olivier. En *Lady Hamilton*, Vivien Leigh "was again able to play the siren in a romanticised version of the notorious, obsessive relationship between Lord Nelson and Emma Hamilton" (*The International Dictionary of Films and Filmmakers* (Chicago & London, St. James Press, 1984-1987), t. III, p. 381). No podemos aquí estudiar las relaciones entre las películas, la biografía de Vivien Leigh y *Cae la noche tropical*: nos limitamos a subrayar la importancia de los "close-ups" que muestran los ojos de Vivien Leigh en *Waterloo Bridge* (p. ej. en la escena en la iglesia, en el episodio del café donde Myra acaba de leer el anuncio de la muerte de su novio, y sobre todo en la secuencia del suicidio).

205. Angelo Marchese/ Joaquín Forradellas, *op. cit.*, p. 199.

ejemplos en *Cae la noche tropical*. La desesperación de Silvia (poco después de la lectura de la biografía) parece responder a una escena al final de la cinta *El puente de Waterloo* en que Myra, la mujer encarnada por Vivien Leigh, se suicida echándose delante de un camión militar, con los ojos fijados en la luz resplandeciente de los faros. Nos informa una "Declaración de testimonio/ Acta complementaria" de que la niñera Maria José nunca lloró "a no ser viendo la telenovela, pero sí parecía obsesionada por el pensamiento del guardián nocturno" Ronaldo, que la muchacha "vivía en evidente estado de angustia, incluso durante las horas de asistencia a telenovelas a duras penas lograba contener las lágrimas ante escenas de infelicidad amorosa" (XI, p. 206) y que creía ingenuamente ("dentro de los extremos límites de su ignorancia e inexperiencia") las promesas del seductor "de vivir para siempre con ella" (XI, p. 207): su comportamiento imita los estereotipos de la telenovela ("esa porquería" la llama Luci; II, p. 25) confiando en que el código ético simplista de la ficción sea válido en la realidad. Hay más: todos los relatos de Luci ficcionalizan la vida. Como confirma Nidia, Luci es la "más novelera" (X, p. 186) de las hermanas. El consumo de obras ficticias fue en ella una actividad evasiva para soportar mejor la tarea de cuidar a un marido que había perdido las facultades mentales en un accidente:

"El pobre Alberto se volvió como una cosa, no una persona. Luci pasó años y años cuidando a alguien que ya no era su esposo. Ella estaba siempre encerrada con él, pero leía mucho y miraba la TV. Eso la salvó."

(Carta de Nidia a Silvia, XII, p. 212)

La literatura y la televisión salvaron a la narradora de la diégesis, las horas dedicadas al consumo de obras de ficción formaban como un paréntesis en el deprimente transcurso rutinario de la vida, un sustituto reconfortante para suplir la pérdida. Esta costumbre de evasión influye en su concepción del mundo y en su comportamiento como transmisora de relatos. Es característico para la técnica narrativa de Puig que guarda esta información hasta el último capítulo de la novela. El conocimiento de la motivación de la "narradora" proyecta una luz nueva sobre este personaje "épico"²⁰⁶ y obliga al lector a reformular algunas de

206. Puig emplea el término al hablar con Rosa Montero (*op. cit.*, p. 31) del conflicto oculto que le hizo escribir *Cae la noche tropical*: "Esta novela fue originada, más que nada, porque por primera vez tengo muy cerca de mí a unas personas que han entrado en la épica de la vejez. Me he dado cuenta de que la vejez es la

sus hipótesis acerca del papel de Luci. La anticipación de este dato esencial hubiera impedido nuestra adhesión sentimental al texto, nos hubiera inducido desde el principio a una lectura desconfiada, mientras que Puig quiere que experimentemos primero el poder seductor de la ficción antes de entender sus razones, es decir, la identificación emocional debe preceder a la distanciación intelectual. Ésta nunca tendría que prevalecer sobre aquélla, sino formar con ella una síntesis en que se unan sensibilidad (o sentimentalismo) y racionalismo.

edad épica por excelencia, porque todos los días echas un pulso con la muerte. A esa edad ya ni eres dueño de tu futuro próximo. Todo tiene que ser consultado con la muerte."

4.6 SUSTITUCIONES

Cae la noche tropical pone en escena un complicado sistema de superposiciones de enfoques, personajes, deseos, de elementos empíricos y ficticios: la novela está construida como una cadena de sustituciones que conduce a la renuncia final de casi todas las ilusiones. Es como si el sentimiento de Luci y Nidia activara, uno tras otro, diferentes objetos de cariño y absorbiera todo el poder ilusionador que irradia de ellos, hasta que estos blancos del afecto perdieran su fuerza de atracción e hicieran necesario elegir otro sustituto.

Igual que las películas contadas por Molina en *El beso de la mujer araña* reflejan la relación entre los dos compañeros de celda y sus preocupaciones íntimas, también Luci y Nidia se apropian de un discurso mediador para aludir a sus problemas sin discutirlos abiertamente. En la superficie del texto coinciden varios relatos, y relatos de relatos con comentarios acerca de comentarios. El diálogo oscila entre dos corrientes principales, la auto- y la heterobiografía, que comunican estrechamente entre sí y abren vías de evasión de un nivel a otro, salidas de urgencia cuando el tema corre el riesgo de volverse insoportable. La diégesis funciona como sedante, como maniobra de diversión y remedio contra la melancolía, los chismes tendrían que "distraer a la muerte"²⁰⁷:

-**L**uci, lo feliz que una era y no se daba cuenta.

-Fueron años buenos y los viviste, ¿quién te quita lo bailado? Acordate de aquel dicho.

-Luci, si se para de llover vamos de nuevo a esa zapatería, sé buena. Hoy mismo.

-El hombre dijo que iban a recibir el mismo modelo en marrón, pero la semana que viene.

207. Esperanza López Parada, en la reseña citada. -Nidia pone en evidencia el valor de la distracción salutífera por medio de los chismes: "Y tengo el remedio mejor, ¡chismes!" (X, p. 176). Compárese también: "perdoná si te cuento pavadas y cosas tristes, menos mal que va algún chisme sabroso para componer un poco el conjunto" (X, p. 189).

-...

-Nidia, no te pongas así. Los buenos recuerdos tendrían que ayudar a vivir a la gente, no te pongas triste.

-Luci, me viene adentro la tristeza, es más fuerte que yo.

-Pensá en esas mujeres que no tuvieron nada en la vida, que no se casaron, que no tuvieron hijos.

-Luci, seguí contándome de la muchacha esa. (III, p. 42)

Nidia le ruega a Luci que le cuente todo de su vecina porque espera escapar a las cavilaciones agotadoras concentrando su atención en la escucha; no deja, sin embargo, de vincular lo referido con su propia situación. Al interés de Nidia se mezclan la desconfianza con respecto a la veracidad de relato ("¿te estará contando la verdad? Yo no le creo mucho?", II, p. 25; "Ella inventa mucho, me parece", III, p. 50) y, al mismo tiempo, la necesidad de encontrar un nuevo objeto de afecto, un sustituto de su hija Emilsen. Mientras la hija moría, Silvia se curaba de un tumor en el sanatorio en donde conoció a Ferreira. Su relación con éste se convierte en una lucha para recuperar la vida, y para Nidia, aunque rechace tal identificación, Silvia empieza a desempeñar el papel de la hija resucitada: personifica las posibilidades que a Emilsen le han quedado vedadas. La figura de Ferreira, a su vez, recubre en un nivel simbólico a Ignacio (50), el yerno enviudado, al que se asocia constantemente con el amante de Silvia. "Los hombres son así la mayoría [...]", comenta Nidia una aventura de Ferreira, "lo que quieren es estar libres y sin ataduras. Ojalá Ignacio sea así también [...]. Yo creo que Ignacio no se va a meter con la primera que se le cruce" (VI, pp. 96-97). Nidia teme que Ignacio no logre vencer el abatimiento producido por la muerte de su mujer. Una relación como la existente entre Ferreira y Silvia podría ser una solución para su sexualidad insatisfecha, a la cual se alude en términos negativos ("esa necesidad de animal, de descargarse con una mujer"; II, p. 32) o eufemísticos, con metáforas y una actitud de distanciamiento: el sexo es simplemente "eso", o "ese problema, esa especie de carga de electricidad en el cuerpo" (II, p. 28). Nidia desea que Ignacio vuelva a casarse para dar un hogar a sus hijos y para encontrar un refugio contra la soledad. Todos los personajes son huérfanos sentimentales que reemplazan a una persona inolvidable por otra recién encontrada sin colmar realmente la pérdida: "Mirá, Nidia, cuanto más se ha querido a una persona más se sufre y más se necesita sustituirla" (II, pp. 21-22). El ansiado objeto de cariño se elige porque conserva rasgos esenciales del desaparecido. Éstos se superponen a la imagen del recuerdo sin borrarla, se mezclan con ella para formar personajes

híbridos, simultáneamente pantallas de proyección y seres autónomos²⁰⁸. Hay un conflicto constante entre la realidad y el deseo con que se carga ésta. Ferreira sustituye al mexicano Avilés (y también al hijo que estudia en México) para Silvia y a Ignacio para Nidia, Silvia suple la falta de la mujer fallecida para Ferreira y la de Emilsen para Nidia. Según el punto de vista, podríamos hablar de personajes dobles de tipo Ferreira-Avilés, Ferreira-Ignacio, Silvia-Emilsen, o incluso triples: Avilés-Ferreira-Ignacio, Emilsen-Silvia-mujer de Ferreira.

En una segunda serie de sustituciones, cuyo inicio coincide más o menos con el cambio del diálogo a la correspondencia, el significado simbólico se desplaza a otros significantes y se modifica considerablemente. Los personajes sustitutivos se rejuvenecen. Ronaldo toma el papel de Ferreira como si fuera él ese muchacho en penitencia que le quedó adentro del corazón (III, p. 49), su esposa Wilma acaba por reemplazar a Emilsen y a Silvia: el matrimonio tendría que hacer las veces de la familia porteña (sobre todo de los nietos). Ronaldo viene comparado a Ferreira desde su primera aparición en el texto, y es precisamente su mirada el rasgo más llamativo que asocia a los dos hombres: "Cuando lo vi ahora pensé una cosa, que tiene algo en los ojos como el hombre de la vecina" (V, p. 72), dice Nidia. Esta impresión se confirma cuando lo encuentra otra vez en circunstancias acusadoras (Ronaldo se aprovecha de la confusión causada por el suicidio fracasado de Silvia para pillar su heladera):

"**m**e miró con una cara, que me partió el alma. Los ojos, tan lindos, como de un ciervito, siempre asustado. [...] Y cada vez que vos

208. El tema de la pérdida de una persona es omnipresente en la novelística de Puig, piénsese sólo en la muerte de Juan Carlos en *Boquitas pintadas* que desencadena la actividad epistolaria de Nené, en la nostalgia que siente Josemar por Maria da Gloria en *Sangre de amor correspondido*, en la separación de Larry y Ramírez, por divorcio o muerte, de sus mujeres en *Maldición eterna*, etc. En la pieza teatral *Bajo un manto de estrellas* (1982), una madre comparte con su hija adoptiva el dolor de haber sido abandonadas por sus amantes: las dos mujeres expresan sus sentimientos con palabras idénticas, su memoria transfiguradora evoca los momentos de felicidad con las mismas imágenes. Un visitante inesperado toma sucesivamente el papel de todos los ausentes (padre verdadero de la muchacha, amante de la madre, novio de la muchacha), en un juego de rotación en que se repiten escenas con distinta distribución de papeles, donde los mismos actores aparecen en diversos disfraces, sustituyendo siempre a otros: cf. Milagros Ezquerro, *Le fonctionnement sémiologique des personnages dans "Bajo un manto de estrellas" de Manuel Puig*, en: "Caravelle", 1983, XL, pp. 47-58.

sacabas el tema de los ojos de esos hombres de la vecina, yo pensaba en los ojos de este chico". (VII, p. 127)

Wilma no sólo reemplaza a Emilsen, sino representa para Nidia una persona que comparte con ella la misma experiencia de dolor, pues la mujer de Ronaldo también perdió a su hija. La ingenuidad de Wilma busca otras posibilidades de superar la depresión: se consuela con la convicción firme de encontrarse con la hija en el más allá (v. 5.2.3.). Nidia, en cambio, no tiene fe religiosa, pero comparte emocionalmente la ilusión de Wilma, o por lo menos espera compensar mediante el contacto con ella la ausencia irreparable de su hija. Ambas mujeres se encuentran en una situación sin remedio en que se pueden fortalecer mutuamente. Nidia le ofrece a Wilma la oportunidad de volver a tener a una hija con su marido, esta vez en condiciones económicas más seguras, y esta perspectiva daría un sentido a los pocos años de vida que le quedan a Nidia: Wilma compensaría para ella la pérdida de Emilsen dando a luz una especie de reencarnación de ésta. Con otras palabras, Ronaldo y Wilma están ligados al motivo del rejuvenecimiento en el trópico mítico. Cuando las dos hermanas ancianas hablan de los jóvenes de Río, adhieren plenamente al mismo mito que propaga la canción de la muchacha de Ipanema: "Qué juventud hay en esta ciudad, Nidia, es de quedarse con la boca abierta" (V, p. 80). La juventud, grupo de mayor importancia demográfica en las zonas ecuatoriales, reúne para ellas todas las virtudes de las cuales los habitantes del trópico suelen ser dotados en las representaciones estereotipadas e idealizadas: fuerza vital, energía e impulso instintivo (Nidia: "[...] con esa juventud y con este aire de mar, te imaginarás cómo le hervirá la sangre al pobre chico"; IX, p. 163), sensualidad y salud (Nidia describe a María José como "una fruta reventona, de tanta salud"; IX, p. 166), belleza física y atractivo erótico ("Cuerpos de chicas como los que se ven en las playas de acá no he visto en ninguna parte. Y los chicos tienen unas caritas preciosas"; VII, p. 127), libertad sin límites ("Con ese fuego adentro, de la juventud, y sin el freno de la madre, ¿quién la sujeta a esa chica?"; V, p. 80). La admiración se mezcla con un sentimiento de exclusión (también experimentado en la lectura de los artículos de periódico):

-Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos nosotras las únicas.

-¿Y dónde se meten los viejos?

-Qué sé yo... Están encerrados en la casa, Nidia. Se deben creer que yo soy una loca, en la calle todo el día. (II, p. 21)

Cuando Nidia se empeña en hacer vivir a Ronaldo y Wilma en su casa, tal vez se ilusiona con abolir esta exclusión y participar indirectamente de la juventud de sus protegidos. No obstante, su actitud frente a ellos es el resultado de una mistificación y de una ficcionalización no muy diferentes de las que operaban ya en los relatos de Luci, a quien Nidia sustituye en su función de narradora con el mismo afán de documentalista que ostenta al escribir sobre Silvia ("Te sigo con la interpretación de ella, en lo posible con sus palabras"; X, p. 178) y con el mismo deseo no confesado de compensación, síntoma de su necesidad de apego. La relación con Ronaldo se termina con un engaño: la imagen saturada de los contenidos del tropicalismo mítico que Nidia se ha creado del joven no se ve confirmada por la actuación del muchacho real; también los amores de Silvia desmienten los dechados de novela rosa que determinan los relatos de Luci.

En la estructura de la novela, la sustitución más importante es naturalmente el trueque de los papeles de Luci y Nidia (cap. VIII) con todos los desplazamientos de interés que resultan tanto de la nueva distribución de las actuaciones de narradora y narrataria como del cambio del canal comunicativo. Una primera consecuencia del paso a la escritura es obvia: la inmediatez del diálogo no se puede compensar mediante los medios de comunicación a larga distancia. La presencia cede definitivamente a la ausencia y queda sólo la ilusión de un contacto. Las cartas y el teléfono se utilizan incluso para privar a Nidia de informaciones, para ocultarle que su hermana ya no vive. La correspondencia de Nidia se basa en un engaño²⁰⁹

209. En *Cae la noche tropical* el lector lee, al parecer, todas las cartas. En *Boquitas pintadas* encontramos otra correspondencia engañosa basada en una elipsis semejante a la del diálogo unilateral: las cartas se disponen en varias series, sin las respuestas respectivas (de cuya existencia nos informa el contenido de las misivas). En la primera serie (primera y segunda entrega), Nené escribe a Doña Leonor, madre del difunto Juan Carlos, y le ruega que no diga nada de su contacto epistolar a su hija Celina que sigue despreciándola. En la decimoquinta entrega, la continuación de la correspondencia contiene cartas dirigidas a Nené y firmadas "Leonor Saldívar de Etchepare", pero a través de breves textos intercalados nos damos cuenta de que en realidad es Celina la que escribe para así sonsacar a la odiada Nené la dirección del oficio de su marido y vengarse de ella mandándole a ése las cartas en que Nené se queja de su vida conyugal. La treta urdida desde el principio se revela sólo en la penúltima entrega. El lector es víctima de la misma traición que Nené. -También Nidia confiesa que le ocultó a Luci la muerte de una compañera de estudios porque no animaba a decírselo (V, p. 82). -En el cuento *La salud de los enfermos* de Julio Cortázar, en: *Los*

y se convierte en una especie de monólogo escrito, un involuntario epistolario "soliloquiado"²¹⁰ que se funda en la confianza que las cartas serán leídas por la persona a la cual se dirigen. Mientras que Ramírez deliraba cuando creía hablar con Larry y Josemar se inventaba conscientemente sus interlocutores, Nidia escribe a un espectro, por que ignora el fallecimiento de Luci. En los tres casos la comunicación resulta unilateral, en otras palabras, es incomunicación: el grado de intencionalidad y conciencia varía, la soledad es, en el fondo, parecida, aunque en *Cae la noche tropical* nunca se renuncie a la esperanza de una solución positiva.

En cuanto a la narración de los acontecimientos en Río, Nidia pierde el control sobre el relato de su vida: es sustituida paulatinamente por varias voces que nos suministran ya no una diégesis continua, sino un fragmentado cuadro de enfoques. Poco a poco, lo que le sucede a Nidia ya no se nos transmite en su propia versión, sino en forma de discursos ajenos. Entre Alfredo y Silvia se desarrolla una correspondencia "a espaldas" de Nidia (XI, p. 201; la expresión es de Silvia), de cuya existencia ésta no se entera nunca. El hecho de que, en la trama novelesca, Nidia sea progresivamente desautorizada como relatora es sintomático de su situación: refleja la tutela restrictiva de sus parientes, que no quieren dejarla organizar su propia vida, y el impacto que un mundo incontrolable tiene sobre su destino. Los acontecimientos que finalmente la obligan al regreso a Buenos Aires (cap. XI) se presentan en una carta de Silvia y, ante todo, en el tono seco e impersonal de las actas policíacas: el punto de vista de Nidia sólo se vislumbra a través de una breve declaración de testigo redactada por un policía. En esta neutralidad impasible del material burocrático se alcanza el máximo grado de distanciamiento. La vida de Nidia parece administrada por fuera, su identidad queda reducida a datos (nombre, número de pasaporte, dirección, etc.)²¹¹ apuntados en

relatos, I: *Ritmo* (Madrid, Alianza, 1982⁴), pp. 135-150, una familia entera se esfuerza de mantener una correspondencia fingida con un difunto para callar la muerte del hijo a su madre enferma.

210. El hijo de Silvia, estudiante en México, renuncia a la correspondencia en favor del soliloquio, por lo menos lo dice a su madre: "Mamá, no te lo tomes a mal si no te escribo, porque yo muchas veces por día converso en la imaginación con vos, y te comento todo lo que me chimentás en las cartas" (XII, p. 215; cita de la carta de Silvia).

211. Aquí nos enteramos de los apellidos de Nidia María de Angelis Marra y de otros personajes de la novela, que antes siempre se han mencionado con sus nombres

un expediente. La medida del vencimiento de Nidia en su conflicto con las presiones exteriores repercute en el empleo de tipos discursivos cuyo emisor se niega a cualquier identificación emocional con los sucesos e impone su punto de vista con fría objetividad.

Este proceso de incapacitación empieza con el simple trueque de los papeles con el cual, por lo menos al principio, el personaje de Nidia parece alcanzar más autonomía. Convertida de una oyente en la narradora, Nidia agrega informaciones nuevas a la historia de Silvia y corrige la imagen de la infeliz enamorada. Desmonta la ficción que su hermana ha elaborado en torno a la persona de la psicóloga y sustituye su propia visión escéptica del personaje Silvia a la versión romantizada de Luci, basándose en informaciones que le dan el vigía de noche y la psicóloga misma. Según Ronaldo, ésta nunca ha dejado de recibir, a altas horas de la noche, a otros festejantes (IX, p. 152). Silvia admite que ha vuelto a encontrarse con viejos amigos, pero sólo después de la decepción con Ferreira: "es mucho más práctico a su edad, y para su profesión, ver a gente así, que no le significan un compromiso demasiado grande" (IX, p. 156). Ferreira, a su vez, ha reanudado una relación con otra mujer que conocía ya antes de casarse por primera vez. Silvia se contenta con el papel de amante ocasional, "que es el más lindo, de menos compromiso, y que desde su puesto lo va a seguir ayudando a resolver los problemas de él", a cuestionarlo, removerle "cosas por dentro", obligarlo a "enfrentarse consigo mismo" (X, p. 179). Nidia ve justificada su desconfianza, pues siempre ha sospechado que Silvia "es de programas" (I, p. 9), es decir, fácilmente dispuesta a

o apodos (salvo Ferreira). Por los encabezamientos de las cartas del Ñato sabemos que éste se llama Alfredo Mazzarini y que trabaja en una sucursal de Thyssen Metal Co., informaciones de importancia secundaria que no se tenían que dar en las conversaciones familiares de las hermanas. Sólo Silvia tiene apellido antes, pues Nidia no entendió bien los "nombres raros" que le decían por teléfono y Luci explica: "Ella se llama Silvia Bernabeu" (VI, p. 128). -El mismo procedimiento se emplea en el *El beso de la mujer araña*, donde los protagonistas siempre se llaman por su apellido (Molina) o su nombre (Valentín): sólo en el capítulo VIII, un informe policial nos indica sus nombres completos, Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz, y nos da datos sobre la duración de su encarcelamiento, las razones y condiciones de la detención y sobre su conducta en la penitenciaría. Este distanciamiento se introduce en un punto crucial de la novela, pues sigue la primera transcripción de una conversación entre el director de la prisión y Molina (llamado sólo "el procesado").

aventuras eróticas y amoríos pasajeros²¹². Nidia comenta y desmiente todas las interpretaciones de Silvia en cuanto al comportamiento de Ferreira, desacraliza la ficción, para crearse luego otra en su relación con Ronaldo:

"Para mí son todas excusas que se inventa ella para no aceptar la amarga verdad [...]. Lo que le pasó a ella es que sí se enamoró de él, y él no se enamoró de ella. Y punto. Hubo algo en ella que a él no le terminó de gustar y sanseacabó". (X, p. 179)

Los argumentos simplistas de Nidia aciertan, a pesar de su superficialidad, en la sugerencia de que el racionalismo de Silvia es una estrategia para engañarse a sí misma, para convencerse de la hipótesis que la hace aparecer bajo la luz más positiva. No obstante, es también una protección contra las fuerzas autodestructivas que la han llevado al conato de suicidio. Si Nidia recurre a lugares comunes, Silvia tampoco parece resistir a la tentación de refugiarse en la estereotipia de ciertas explicaciones prefabricadas del discurso psicoanalítico.

Nidia reemplaza el tema de Silvia por el de Ronaldo, objeto principal de su interés en las crónicas epistolares. En *Cae la noche tropical*, las "narradoras" acaban por ser las víctimas de sus propias ficciones tomándolas por representaciones auténticas de la realidad, inconscientes del substrato literario y fílmico, por un lado, y de los factores psicológicos, por otro, que influyen en su visión del mundo y en la formulación verbal de sus experiencias. Las razones del fracaso de las relaciones humanas están ligadas directamente al motivo del "trópico" y a los significados que éste tiene para los diversos personajes. Ambas parejas de personajes sustitutivos, Silvia/ Ferreira y Wilma/ Ronaldo, se asocian a una determinada idea del paraíso (la isla y el más allá). La fascinación que sienten Luci y Nidia por estas "ilusiones" ocupa un lugar central en la novela: los dos conceptos paradisiacos, en el fondo bastante antitéticos, convergen para las hermanas en el trópico como denominador común, símbolo de la plenitud y del anhelado cumplimiento de todos los deseos suscitados por las pérdidas, carencias y ausencias.

Nuestro análisis de algunos aspectos técnicos se ha concentrado en una serie de problemas que resumimos aquí: las "voces" que nos "hablan" en una obra ficticia (4.1.), el desdoblamiento del personaje en el conflicto entre sus discursos autorrepresentativos y su psique (4.2.), la

212. Cf. Raquel Linenberg, *op. cit.*, p. 63.

distribución de los papeles de narradora y narrataria en los diálogos (4.3.) y la manera de disponer la información en el texto (4.4.). Nos ha interesado, pues, sobre todo la comunicación tanto entre los personajes de la novela como entre el texto y su lector. En los dos últimos capítulos, hemos analizado la actitud de la narradora (4.5.) y de la oyente (4.6.) ante el relato, para interrogarnos sobre sus motivaciones y expectativas ligadas a la materia narrativa. Estos temas han seguido una línea argumental común: todos tenían que ver, en cierto modo, con alguna ausencia, sea de un narrador omnisciente, sea de un interlocutor, de una persona perdida, etc., ausencia que, como acabamos de decir, nos conduce al motivo tropical. De vez en cuando (por ejemplo tratando de la juventud, de la lancha que zarpa para lo desconocido, del más allá donde Wilma cree volver a unirse con su hija, etc.) no podíamos evitar ciertas digresiones que nos acercaban ya al tema del trópico mítico que nos ocupará en la última parte de nuestro estudio. ¿Pero qué trópico? En *Cae la noche tropical* Puig nos ofrece algunas alternativas. El trópico que es una promesa de salud para las dos mujeres ancianas, donde el jugo de maracuyá que Luci prepara para Nidia (VII, p. 130) se nos antoja una poción mágica. El trópico que es la felicidad buscada en la ficción: en un momento de tristeza, cuando ya no aguanta los negros recuerdos, Nidia le pide a su hermana: "Luci, contame lo de la isla" (V, p. 86). Este trópico paradisíaco que está casi ausente cuando *Cae la noche tropical*. Y también otro, sin palmeras ni playas idílicas, el trópico del subdesarrollo que representan Maria José, Ronaldo y Wilma. En total, el trópico ambiguo y polisémico que Manuel Puig no deja de evocar desde su primera novela y cuya ambivalencia se destaca ahora con más nitidez que nunca.

5

EL TRÓPICO DE MANUEL PUIG

"I don't think I belong in heaven, Ellen. I dreamt once I was there. I dreamt I went to heaven and that heaven didn't seem to be my home and I broke my heart with weeping to come back to earth and the angels were so angry they flung me out in the middle of the heath on top of Wuthering Heights and I woke up sobbing with joy".²¹³

En una obra que anuncia el tema del trópico en su título y en la ilustración de la portada es muy sorprendente la ausencia casi absoluta tanto de las palabras *trópico* y *tropical* como del escenario estereotipado. Esto no significa que estén también ausentes los valores y los tópicos asociados con el mito evocado; al contrario, la decepción intencionada de las expectativas iniciales tiene que aguzar la atención del lector, hacerle sentir que el mito está omnipresente, pero a menudo de manera latente, negativa incluso en la medida en que el trópico simboliza lo que más les falta a los personajes y cuya mención, por analogía, se omite mediante las estrategias de evasión desarrolladas por Luci y Nidia: el "trópico" es también lo inexpresado, lo inalcanzable, lo imposible. Es un mito excluyente: todos somos desterrados del trópico. Este "trópico" como punto de convergencia de deseos insatisfechos se concreta sólo en el capítulo que relata el viaje a la isla, episodio que nos ocupará más detalladamente. Podríamos hablar de dos espacios diferentes, uno real en que viven los personajes y otro imaginario, pero esta distinción es problemática porque el espacio "objetivo", el trópico geográfico que se encuentra en el mapa,

213. Cathy (Merle Oberon) en la película *Wuthering Heights*, Estados Unidos 1939, dir. por William Wyler; citado en Leslie Halliwell, *op. cit.*, p. 1095.

es inseparable de las ideas que se ligán con topónimos como Río de Janeiro, Copacabana o Ipanema (todos empleados en la novela) en nuestra imaginación colectiva, igual que los nombres de Suiza y Lucerna adquieren un sentido simbólico particular para los latinoamericanos²¹⁴. Nos interesa aquí la mistificación de una región determinada por quienes están lejos de esta zona, o que por lo menos no se sienten arraigados en ella, es decir, la proyección de valores hacia fuera (y no la mitología introspectiva creada por el nacionalismo de los habitantes de tal país). Pero no es posible estudiar este problema en toda su envergadura en nuestro trabajo (tampoco tenemos la formación interdisciplinaria imprescindible para llevar a cabo tal empresa). Sólo podemos recurrir a conocimientos personales de los clichés del tropicalismo como los encontramos en nuestra vida cotidiana (v. las muestras que damos en la introducción) y buscar las manifestaciones y variantes del "trópico" en la obra de Puig. Trataremos de hacer el inventario de las apariciones de los elementos claves de la imáginería tropical en sus novelas y de mostrar las connotaciones principales de algunos motivos recurrentes, haciendo hincapié en el carácter artificial de los iconos del mito, a menudo presentados explícitamente como productos de un proceso de fabricación.

El trópico nos parece ser sobre todo un paisaje: sabemos que existen verdaderas playas con cocoteros que cumplen con todos los requisitos de nuestro mito. Sin embargo, este saber sólo aumenta nuestra perplejidad ante el texto que leemos: en *Cae la noche tropical* no hay más de dos paisajes antitéticos, ambos conocidos por experiencia y al mismo tiempo ficticios para los personajes o ficcionalizados por ellos: la isla (VI; véase 5.2.2.) y, mucho antes, el páramo de *Cumbres borrascosas* (II), verdadero paisaje del alma, pues se introduce en la novela a través de una discusión metalingüística sobre una expresión que, según Luci, empleó la psicóloga Silvia cuando hablaba de Ferreira²¹⁵:

214. "En Suiza nevada y pura no se escupe": Luis Rafael Sánchez, *op. cit.*, p. 169; - "la madre patria de los relojes, las pastillas de caldo concentrado, el nescafé, las cuentas de banco succulentas y anónimas lavadas en la nieve pura y ejemplar de los ventisqueros y las estaciones de esquí": Luisa Futoransky, *Pelos* (Madrid, Temas de hoy, 1990), p. 99.

215. Este ejemplo ilustra la importancia que Puig da a los pequeños detalles para caracterizar el idiolecto de un personaje. Silvia realmente emplea la voz *páramo* en otra ocasión, en un contexto muy similar, cuando habla de Ronaldo: "A la señora le impresiona que el muchacho sea tan optimista cuando su cuadro de vida actual es un verdadero páramo" (carta a Alfredo, X, p. 173).

-[...] Porque el presente de él era un... No me acuerdo la palabra que dijo Silvia.

-Sería un calvario, la palabra, como para mí.

-No, dijo otra..., ¡ páramo! Aunque para mí, Nidia, cuando digo páramo me vienen a la mente las Brontë, para mí un páramo es un lugar muy gris, pero interesante, con un misterio, una niebla blanca, y de a ratos otra cosa más, ¿ te acordás?, unas ráfagas de garúa con reflejos de sol que no se saben cómo llegan hasta ahí. Y en el cielo muy bajas unas nubes terribles casi negras. ¿ Te acordás de la excursión al museo de las Brontë? (II, p. 31)

Nada menos tropical que este desierto sombrío. Bien mirado se describe más una atmósfera que un paisaje: este páramo es muy aéreo, vago, borroso, como si no tuviera consistencia. Es una "tierra que no la quiere nadie", en cuyo horizonte se ve "como un espejismo donde empieza el páramo, allá perdida parece que hubiera una casa" (II, p. 32). Aunque los elementos meteorológicos se presenten como algo visto en ocasión de una visita en el lugar considerado como modelo del espacio imaginario de *Cumbres borrascosas*, es evidente que esta descripción es la metáfora de un estado anímico y que se formula bajo el influjo intertextual de la novela de Emily Brontë. De la totalidad del paisaje real, la percepción y la memoria de Luci y Nidia han privilegiado los elementos ya contenidos en el texto cuya lectura preliminar ha motivado la visita del museo y predomina sobre los recuerdos empíricos. Nidia dice haber olvidado la excursión ("No me acuerdo de ese museo"; II, p. 31) hasta que Luci menciona el título de la novela: "Ah, sí, de «Cumbres borrascosas» me acuerdo, que se veía algo raro, lejos, a la salida del museo" (II, p. 32). La ficción es aquí la referencia más estable, más duradera y resistente al olvido, el lugar geográfico se denomina e identifica con el topónimo ficticio. Al lado de la literatura y la psicología hay otro factor transfigurador, la publicidad turística como nivel intertextual suplementario: "Yo siempre repaso los prospectos de cada excursión, hay que ejercitar la memoria" (II, p. 32; esta frase es de sumo interés para entender el episodio de la isla). Además, los únicos detalles materiales del páramo se distinguen con muy poca nitidez: a partir de algo "como un espejismo" las hermanas se imaginan una "casa en ruinas", "allá entre los espinos, tan metido adentro del terreno malo" (II, p. 33), pero sólo "parece que hubiera una casa". El recuerdo más fuerte tiene como objeto algo que Luci y Nidia creen haber visto ("Yo creo que sí, que existe esa casa"; II, p. 33) porque una leyenda que se cuenta a los turistas les ha sugerido su existencia. La secuencia (y con ella el capítulo) termina con una comparación de las parejas Silvia/

Ferreira y Emily Brontë/ Heathcliff (bajo la perspectiva legendaria la autora y su figura ficticia se encuentran parangonadas en el mismo nivel):

-**D**icen que Emily Brontë se quedaba horas y horas con la mirada perdida en ese páramo, pensando por qué un hombre se había hecho la casa tan lejos, entre tanta espina, y pensando cómo sería él. Y a ella le parecía que habría sido un hombre que había sufrido mucho, que de la gente no había recibido más que desengaños, y por eso se quería aislar. Y ella habría querido acercarse a él, pero para entonces de la casa no quedaban más que ruinas. Acercarse para ayudarlo.

-Y esta Silvia que quiso ayudar al tipo se hundió ella. Pero ella no lo quiso ayudar, Luci, le quería complicar la vida. Lo que quería era divertirse ella, y no le importó meterse en la vida de alguien que estaba con las heridas así abiertas, y tan difíciles de cicatrizar. Ella fue una atrevida y una irresponsable, que se aguante ahora si le salió mal la jugada. (II, pp. 33-34)

Los paralelismos son numerosos, los mismos motivos pasan de un nivel ficticio a otro, éstos se entrelazan de modo intrincado: hay dos tentativas de ayudar y dos acercamientos fracasados, dos horizontes, dos miradas. El horizonte lejano que escruta Emily Brontë "con la mirada perdida" es un reflejo del horizonte interno de Ferreira que Silvia se propone explorar hundiéndose: "le interesaba [...] saber cómo él enfocaba el futuro, si podía todavía ilusionarse con algo" y "por qué miraba para otro lado" (II, p. 32). Hay, pues, una mirada que busca y se pierde y otra que esquiva el contacto. Igual que Silvia se ve ficcionalizada en los relatos de Luci que pretende renarrar al pie de la letra la versión de la psicóloga, Emily Brontë se vuelve personaje de una leyenda engendrada por su propia ficción, la autora es absorbida por el mundo novelesco que ha creado: la ficción es contagiosa en *Cae la noche tropical* y siempre predomina sobre la experiencia inmediata. La representación de la realidad en la mente de los personajes es el producto de una multitud de recuerdos superpuestos, reducibles no tanto a una vivencia directa como a alguna forma de mediación.

5.1 EL TRÓPICO DE LOS PERSONAJES

Lo que acabamos de analizar con un ejemplo cien por cien antitropical (a no ser que la "ilusión" de Ferreira sea una perífrasis para la suma de valores asociados con el trópico mítico), vale también para el relato que hace Luci del episodio de la isla. En las demás novelas de Manuel Puig, en cambio, el mito se conserva a menudo "puro", es decir, se nutre exclusivamente de estereotipos propagados por los medios de comunicación de masas que influyen de manera determinante en la imaginación de personajes que nunca han estado en las regiones que suponen idílicas. Así, en *La traición de Rita Hayworth* el protagonista Toto, que a los nueve años todavía no ha salido de la pampa argentina, conoce ya los clichés principales de que se fabrica el paraíso terrenal en Hollywood. Como alternativa a la monotonía y rudeza de su ambiente vital se imagina un romance (entre su vecino Raúl García y la maestra de escuela) según las convenciones de las "cintas hawaianas" que ha visto con su madre en el cine, único lugar de pasajera felicidad en Coronel Vallejos:

"[...] y ella que estaba verde como la Hermana Clara se pone linda, linda de la alegría y lo manda a él a que busque al nene, que Dios lo ha dejado escondidito adentro de una sogá arrollada, y el padre lo encuentra y lo besa, y se lo lleva a la madre que en seguida le empieza a dar la teta y al día siguiente llegan a una isla de palmeras y a ella le ponen un collar de flores y la policía no los encuentra nunca más." (V, p. 87)

En la película soñada, Toto se identifica con el bebé cobijado cariñosamente (cariño que su padre le niega por considerarlo algo incompatible con la masculinidad) por la pareja cuya relación armónica es la utopía infantil que el niño opone a la realidad de su propia familia. Subrayamos dos tópicos que volveremos a encontrar en otros contextos: la isla de palmeras y el final feliz que se abre hacia la eternidad ("nunca más").

La porteña Gladys, en *The Buenos Aires Affair*, conoce el trópico de la televisión (que falsifica los colores de modo que "los negros son violáceos más que marrón oscuro, como realmente resultan en la realidad", IV, p. 62, es decir, en la pantalla no son como Lon, el pintor negro con quien Gladys entretuvo relaciones sexuales durante su estancia en Nueva York;

IV, p. 62), de prospectos de viajes (p. ej. de Puerto Rico de donde proviene Francisco, otro amante ocasional; IV, p. 62) y de la publicidad que utiliza el decoro tropical como aliciente:

R: ¿Qué la llevó a reparar en nuestra sugerencia de un mejor perfume?

G: El dibujo de muchachas polinesias, se las muestra frescas como la brisa que nace de la marejada, como suaves también son los pimpollos que caen en la arena húmeda, y cálidos los llameantes atardeceres de las islas. Perfume de esencia de perla para el cuerpo. (VII, p. 106)

El pasaje citado se halla en un monólogo interior, la entrevista imaginaria con *Harper's Bazaar*. Las calidades realzadas por la adjetivación ("frescas", "suaves", "cálidos") se refieren simultáneamente a las muchachas y a los términos de comparación (brisa, marejada, pimpollos, atardeceres): así se insinúa una perfecta integración de los cuerpos en la naturaleza circundante que es, por supuesto, una playa donde cae la noche tropical ("llameantes atardeceres"). El perfume, sustancia afrodisíaca por excelencia, se ofrece como vía de acceso al idilio cuyas connotaciones eróticas se han velado púdicamente en el dibujo publicitario. Hay otros ejemplos que demuestran que la evocación voluntaria del trópico está ligada directamente al sexo en las fantasías masturbatorias de Gladys²¹⁶:

"[...] la cocina apagada ya no da más calor y se cuele el frío por entre las chapas, el aire helado envuelve a los cuerpos desnudos ¿bajo el sol del trópico eran placenteras las horas de descanso? las frutas maduran tan pronto, frutas que existen sólo allí, imposible imaginar el sabor de frutas tropicales desconocidas*** ¿qué porvenir le espera a una mujer muy educada, junto a ese hombre primitivo casado y con hijos? ¿temas en común? sobremesas largas en total silencio, el deseo de beber zumo de limas gigantes y dulces, y

216. Compárese también el fragmento siguiente de las divagaciones de Leo: "A lo lejos como un trueno continuo se oyen las cataratas, a pocos pasos un río marca la frontera natural con la Argentina. Por pocos dólares el criminal la cruza en un bote precario de contrabandistas, mira fijamente las luces de la orilla opuesta. Son pequeños faroles coloreados que no se apagan en toda la noche, indican que allí se levanta un burdel tropical. El criminal entra, pide una copa mientras observa los rostros fuertemente pintados de las prostitutas. Pronto amanecerá, se oyen maracas lejanas y bongós" (XI, p. 168). La sexualidad violenta de Leo elige la jungla y una prostituta como escenario y objeto de su fantasía erótica. La percusión de maracas obsesiona también a Molina en *El beso de la mujer araña*.

deglutir pulpa de mangos maduros, en un país templado al norte del trópico de Cáncer [...]"

"*** Gladys no siente ya ningún placer." (IV, pp. 60-61)

"Y entonces a ella sólo le resta cerrar los ojos porque en la isla de donde él proviene el sol en la playa* está grande como todo el cielo y ella ya no puede abrir más los ojos para mirarlo, va a quedarse ciega si abre los ojos, el sol del trópico la está abrasando y en su desesperación ella puede mordisquearlo y comerle las orejas y la nariz y el bigote como si fueran los pasteles de la vidriera de la freiduría, y los bocadillos negruzcos de carne y mole, y los cayabos verdes, y el maíz molido enrojecido de tanto picante, ya no falta casi nada para que ella poco a poco pueda abrir los ojos y mirar el sol tropical de frente, sin pestañear, y en el futuro no estarán ni en el Atlántico Norte ni en el Atlántico Sur, desnudos en el trópico caribeño dormirán uno al lado de otro** y pasarán el día pescando y cazando para su sustento."

"* Gladys siente que el orgasmo se aproxima.

** Gladys siente que el orgasmo se resiste a comenzar." (IV, p. 65)

El sol invade todo, abrasa todo, ciega al que lo mira de frente: entre poder abrir los ojos y aguantar la luz resplandeciente, por un lado, y alcanzar el orgasmo, por otro, parece existir una relación directa. El trópico erotizado es la antítesis del país frígido de donde Gladys huye con la imaginación. Al porvenir con "ese hombre primitivo" se opone el futuro en una isla, junto a su amante, este ser onírico, construido de una mezcla de deseos, por un lado, y recuerdos de Francisco, por otro. La fantasía se forja una vida entre descanso y actividades necesarias para la alimentación: cazar y pescar. Se nota la semejanza con la querencia íntima de Ferreira: salir de noche con los pescadores²¹⁷. Comer es un motivo dominante en

217. También en una de las películas que Molina cuenta en *El beso de la mujer araña*, el motivo de los pescadores está ligado al tema del trópico. Empieza así: "Es en México, en un puerto, muy tropical. Los pescadores esa madrugada están saliendo en sus barcas, falta poco para que despunte el día. Les llega una música de lejos" (XII, p. 226). Casi al final del capítulo siguiente leemos: "El muchacho ve las barcas de pescadores que vuelven a su rada con la noche, camina hasta la orilla del mar, hay una luna llena divina, la luna se rompe en pedacitos al reflejarse en el oleaje manso de la nochecita tropical. No hay viento, todo es quietud, menos en el corazón del muchacho. Los pescadores hacen como un coro a boca cerrada, entonan una melodía muy triste, el muchacho la canta, a las palabras se la va dictando su propia desesperación [...]" (XIII, p. 244). Este pasaje es el colmo del "kitsch", sin ninguna duda, pero no debemos olvidar

ambos pasajes, llenos de imágenes sensuales de frutas abundantes de savia. El acto de amor se convierte en devoración y los cuerpos, comparados a pasteles, bocadillos y cayabos, se degluten también como "pulpa de mangos maduros". "Las frutas maduran tan pronto" en el trópico, igual que la sexualidad precoz de la juventud: Nidia ve a Maria José como "fruta reventona", es decir, si tomamos al pie de la letra la imagen botánica, a punto de estallar y expulsar las semillas, y hablando de la muchacha, la metáfora significa, aunque Nidia todavía no lo presienta, que está dispuesta a hacerse empuñar por Ronaldo. Al pensar en el sabor de frutas tropicales desconocidas, "Gladys no siente ya ningún placer". En *Cae la noche tropical*, el adjetivo *tropical* se emplea sólo una vez, precisamente cuando las hermanas hablan de ciertas frutas exóticas y del asco que les producen a veces: "A mí pocos gustos tropicales me van. El mango y la chirimoya me repugnan un poco" (VI, p. 108). El rechazo de combinaciones desacostumbradas de sabores es, por una parte, expresión de una aversión de Luci contra lo desconocido y, por otra, una irónica alusión al hartazgo que los productos a base de aromas tropicales pueden causar a pesar de los términos eufóricos que la publicidad utiliza para lanzarlos al mercado, manipulando así el gusto de los consumidores²¹⁸. No obstante, a los dos espacios, uno real y frío (Argentina), otro caliente e imaginario (la isla), se añade una tercera región, "un país templado al norte del trópico de Cáncer", Estados Unidos, donde Gladys ha conocido a todos los amantes que evoca durante su masturbación, y es en aquella zona donde la invadiría el deseo compensatorio "de beber zumo de limas gigantes y dulces". Ahora bien, el trópico no es para ella una alternativa verdadera si se trata de escoger un país donde radicarse: nunca será más que un sustituto imaginario, un excitante, la suma de sus deseos localizada en una isla caribeña y visualizada con un repertorio de imágenes convencionales.

que se trata de la reproducción de unos tópicos del cine por la boca de un consumidor apasionado de esta estética cursi que, para él, tiene un valor auténtico.

218. El gusto prometido por la publicidad se convierte de golpe en repulsión si se conocen las condiciones de producción: en *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas, la pestilencia inaguantable de una fábrica de conservas de fruta es un leitmotiv importante en la descripción de un mundo de alienados. Entre el tufo asqueroso de los desechos vegetales y el olor sensual de los frutos tropicales existe sólo una frontera muy tenue: "se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida", afirma Gabriel García Márquez, en: Plinio A. Mendoza, *El olor de la guayaba* (Barcelona, Bruguera, 1983²), p. 44.

El mito del trópico nace de la carencia, de la exclusión y la ausencia. Por eso la novela de Puig en que más se siente su fuerza atractiva es, sin ninguna duda, *El beso de la mujer araña*, cuya acción se desarrolla casi exclusivamente en una prisión bonaerense. Cuando Molina cuenta sus películas, es como si la imaginación proyectara playas y palmeras en las paredes del calabozo. Para el militante Valentín, la celda misma se convierte en una isla, modelo de una sociedad sin represiones, donde se realizan sus ideales de libertad e igualdad:

"E n cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie." (XI, p. 206)

Sin embargo, Valentín confunde la posibilidad hipotética de liberación con la relación verdadera entre los dos hombres que nunca logran establecer un contacto en que no quedan por lo menos rastros de comportamientos opresivos. Lo importante para nosotros es ver que el símbolo de la isla se presta tanto a la utopía marxista de Valentín como a la fantasía erótica de Gladys. Esto no sólo sugiere el vínculo entre la opresión política y la sexual, mensaje central de *El beso de la mujer araña*, sino muestra sobre todo la libre disponibilidad del emblema "isla tropical" para llenarse del sentido utópico que le da una determinada persona según el tipo específico de su insatisfacción.

El trópico de Molina, en cambio, es apolítico y cursi, más estereotipado y menos erótico que el de Gladys, casi diríamos asexual en gran parte. El gusto de Molina parece muy "camp", si no le faltara toda ironía frente a sus predilecciones. Según Susan Sontag, la sensibilidad "camp" privilegia imágenes de una refinada intersexualidad, su moda reviste a hombres y mujeres de una apariencia andrógina: "Camp is the triumph of the epicene style. (The convertibility of «man» and «woman», «person» and «thing»)"²¹⁹. En *El beso de la mujer araña*, la estética "kitsch" elude el tema siempre latente de la bisexualidad, lo esconde bajo el lujo de tejidos preciosos y detalles referentes al decorado. Molina disimula la apetencia sexual con descripciones de objetos codiciables, pero en las historias de amores conflictivos que cuenta siempre se identifica con la heroína: el homosexual es mujer en un cuerpo de hombre, y tal vez la falta

219. Susan Sontag, *Notes on Camp*, op. cit., p. 109.

de sexo (si no es posible una actitud indiferente a la distinción de los sexos) se le antoja una solución para sus problemas. Los relatos de Molina se parecen en mucho al estilo en que se narran los sueños de Ana en *Pubis angelical* (nótese sobre todo la riqueza de palabras que designan materiales exquisitos), que culminan precisamente en la visión de un ser asexuado. La sublimación de lo erótico mediante la insistencia en aspectos decorativos es particularmente avanzada en la película nazi *Destino* (cap. III-IV). El hecho de que el trópico "kitsch" se presente por primera vez en el relato de un filme de propaganda nacionalsocialista muestra que Puig es consciente de que esta estética se ofrece por excelencia para servir de vehículo a ideologías fascistas²²⁰, sin que por eso se vea obligado a condenar todo lo "kitsch" como lo hace Hermann Broch: "Der künstlerische Ausdruck der Zeit ist in der ungeheuren Spannung zu sehen, die zwischen dem Guten und dem Bösen innerhalb der Kunst liegt. -Das Böse in der Kunst aber ist der Kitsch"²²¹. He aquí el artefacto "trópico" como aparece en la escena de un club de noche parisino según Molina:

"E s una habanera, se va levantando el telón y entre las palmeras hechas de papel plateado, como el de los cigarrillos, ¿viste?, bueno, detrás de las palmeras se ve la luna llena bordada en lentejuelas que se refleja en el mar hecho de una tela sedosa, el reflejo de la luna también en lentejuelas. Es un muelle tropical, un muelle de una isla, y lo único que se oye es el vaivén de las olas, que lo simula la orquesta con maracas. Y hay un velero a todo lujo, fingido en cartón, pero que parece de verdad." (IV, p. 79)

Molina subraya los rasgos artificiales. Su trópico es algo fabricado, "fingido", "hecho", sea de cartón, papel plateado o tela, sea de fotogramas alineados en una cinta de celuloide, pero "parece de verdad". El jardín, recinto cerrado en que se simula la vegetación de la selva sin las incomodidades de la jungla real, es un elemento característico de este trópico domesticado en la imaginería de Molina. La reiteración de los mismos motivos surte efecto en la mente de su compañero de celda: Valentín sue-

220. "Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Aesthetisierung des politischen Lebens hinaus", opina Walter Benjamin en su ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en: *Illuminationen* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977), pp. 136-169, citamos p. 168. La fascinación estética hace olvidar a Molina el mensaje político subyacente.

221. Hermann Broch, *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, en: *Schriften zur Literatur*, vol. 2: *Theorie* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975), pp. 119-157, citamos p. 123.

ña con "una madre que pide a su hijo acompañarla a pasear por el viejo parque tropical *diseñado* por ella misma" (VI, p. 130; cursivas nuestras). Como en la portada de *Cae la noche tropical*, también en el cielo nocturno de la película zombi brilla la luna, colgada allí por el decorador del estudio donde se filma la escena (recordemos que Molina es decorador de escaparates). En este mundo cinematográfico, lo maravilloso no es real²²², es un simulacro estético que resulta de la combinación de la naturaleza imitada, diseñada, del jardín con la indumentaria exquisita de la heroína:

"Esa noche hay una luna maravillosa, el jardín de la casa, que es hermoso, con esas plantas tropicales tan fabulosas, está más fantástico que nunca, y la chica está con un camisón blanco de satén y encima un negligé también blanco pero transparente [...]" (IX, p. 165)

La conciencia de la falta de autenticidad no disminuye el disfrute de Molina, al contrario, es necesaria para un placer no turbado. Lo ajeno se integra en un sistema de estereotipos familiares. Como Ludwig Giesz afirma con gran perspicacia, el exotismo de lo cursi es sólo superficie: "die Fremde wird entweder idyllisch in die Hausmacherstimmung eingemeindet (Süden, Insel, Berge) oder durch sentimentale Sehnsuchtsfäden, die ein einsames Herz spinnt, mit heimatlichem Herd [...] eng verknüpft"²²³. La cultura de masas que fabrica los productos "kitsch" adapta lo ajeno a los códigos estéticos vigentes para que el consumidor pueda integrarlo lisamente en su universo emocional privado. Lo ajeno, en nuestro caso el trópico, pierde así su autenticidad y se convierte en un receptáculo abierto para llenarse con cualquier significado que le atribuyen los deseos del consumidor, se transforma en un objeto de un hedonismo pasivo, de la

222. Los motivos de la literatura de lo real maravilloso, corriente con la cual la novelística de Puig no tiene nada que ver, se encuentran en *El beso de la mujer araña* en la forma alienada que les da la explotación comercial por el cine de Hollywood. Mientras que Alejo Carpentier, en *El reino de este mundo* trata, p. ej., el vudú y la transformación de hombres en animales como creencias auténticas de sus personajes, Puig nos presenta la visión de Molina de la mujer pantera o de los espectros de *I Walked With a Zombi*. Es lícito preguntarse si no es una gran mayoría de los lectores de las novelas de lo real maravilloso, y nos incluimos entre ellos, que conoce el vudú, los zombis, etc., primordialmente a través de esta forma mediatizada que nos muestra Puig.

223. Ludwig Giesz, *op. cit.*, p. 55.

"Genüsslichkeit" en el sentido de Giesz, es decir, un gozo puro que sólo finge la distancia pseudotranscendental entre el que goza y su objeto, un gozo cuya meta verdadera es el gozo en sí y el gozo de sí mismo.

En este trópico postizo, la música acompaña necesariamente la visión y refuerza las emociones, como en el cine, y Molina no olvida tomarla en cuenta en sus relatos, ora como música tocada en la película, por algún pianista o una orquesta visibles, ora como mero fondo sonoro cuya fuente concreta son los altavoces de la sala de proyección:

"Lo único que ven desde el mar es una casa suntuosa, toda iluminada, con unos grandes balcones que se asoman a un jardín hermoso, exclusivamente de jazmines, después viene un cerco de palmeras, y después la playa. Ya quedan pocos invitados en ese baile de disfraz y fantasía. La orquesta toca un ritmo muy cadencioso, con maracas y bongós, pero lento, una especie de habanera." (XII, p. 226)

"Ella se siente contagiada por la felicidad de él, y se van por el trópico, en un auto hermoso sin capota, suena una música de fondo alegre, de calipso, y van recorriendo unas playas divinas, y ahí viene una escena muy sexy porque ella siente ganas de bañarse, porque ya han pasado por unos palmares hermosos, y unas rocas que dan sobre el mar, y unos jardines naturales de flores gigantescas, y el sol arde pero ella no se acordó de traerse traje de baño, y él le dice que se bañe sin nada, y paran, la chica se desviste detrás de unas rocas y se le ve de muy lejos correr desnuda al mar." (IX, p. 175)

El final de *El beso de la mujer araña* sintetiza todos los motivos iconográficos y connotaciones semánticas del trópico mítico que acabamos de distinguir. Valentín Arregui se imagina el encuentro con la mujer araña como escena cinematográfica en una isla tropical donde cualquier detalle remite a un referente de la vida del moribundo o de las cintas contadas por Molina. Las pautas estéticas del cine determinan incluso la manera en que Valentín concibe su propia agonía: la "película" metafórica que pasa ante su ojo interior, otro estereotipo conocidísimo, se revela una verdadera película "en blanco y negro" cuyos aspectos técnicos forman parte integrante de la visión (las preguntas intercaladas citan formulaciones de Molina):

"No sabés qué linda es esta mezcla de palmas, de lianas, a la noche está todo plateado, porque la película es en blanco y negro, «¿y la música de fondo?», maracas muy suaves, y tambores, «¿no será una señal de peligro?», no, es música que anuncia, al iluminarse un foco fuerte, la aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, «¿de lamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?», sí, «¿y la cara?», tiene una máscara,

también plateada, pero... pobrecita... no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma [...] está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, «¿una lágrima que brilla como un diamante?», sí, y yo le pregunto por qué es que llora y en un primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta que es eso lo que no se sabe, porque es un final enigmático, y yo le contesto que está bien así, que es lo mejor de la película porque significa que..." (XVI, p. 285)

Aquí la película ha terminado ya sin que nos enteremos nunca qué significa ese final enigmático, pero el relato de Valentín continúa, él ha entrado ahora plenamente en el filme que, a su vez, se ha convertido en un sueño. Valentín hace el amor con la mujer araña que después le da "una pata de pollo al espiedo, galletitas con pedazos grandes de queso y rodajas arrolladas de jamón cocido, y un pedazo tan rico de fruta abrillantada" (XVI, p. 286), todos los manjares que Molina compartía con su compañero de celda: sexo y comida se asocian como en la fantasía de Gladys. La mujer araña es un ser híbrido, andrógino, al mismo tiempo Molina y Marta, la amante que Valentín no puede olvidar, es artefacto de la estética cursi que adora Molina, es seductora "que atrapa a los hombres en su tela", es conspiradora que refuerza al militante "para empezar la lucha de siempre" (p. 286), es también una figura maternal como la que cobija al pequeño Toto en su paraíso insular²²⁴. El trópico en que aparece la criatura mitológica es puro producto de la imaginación, elaborado y diseñado, el único trópico que existe para los personajes de las primeras novelas de Puig, un país fabuloso como sueño necesario y catártico, el más allá de sus limitaciones cotidianas donde todas las utopías individuales sitúan su realización: un lugar sin existencia fuera del deseo.

En *Pubis angelical* se mezclan leves matices negativos a la imagen eufórica. En el desértico valle de Urbis, toda vegetación ha desaparecido (también en otras novelas de ciencia de ficción, como en *Nosotros* de Samiatin, se excluye toda naturaleza de la zona habitada), el trópico es un paisaje definitivamente extinguido y cuyo recuerdo se ve severamente censurado:

"Y el Supremo Gobierno había prohibido la difusión de material geográfico prepolar, no quería que los ciudadanos se sumergiesen en la

224. Todas estas funciones simbólicas del motivo de la mujer araña están documentadas en otros textos literarios y en muchos mitos: véase lo que decimos sobre *El beso de la mujer araña* en 2.4.

nostalgia y frustración consiguientes, así como las tierras tropicales y demás habían sido sumergidas por los hielos semiderretidos." (VIII, p. 159)

A pesar de estas medidas represivas, la imaginación de W218 busca un escape de la esterilidad de su mundo árido y del vacío emocional (tiene motivos serios para sentirse a su vez sumergida por el hielo), y el mismo poder totalitario se lo ofrece. LKJS la invita a un cabaret, reservado a la capa dirigente y a diplomáticos extranjeros, donde el decorado simula "un palmar de cocoteros bajo cielo estrellado y tropical, al son de maracas y bongós" (X, p. 187): es el tipo de simulacro que encanta a Molina. En un sueño W218 ve aparecer a la Actriz, "desesperada, por una vieja carretera tropical" (VIII, p. 161): aquí, el lugar idílico se convierte en escenario de una pesadilla que figura la muerte de su antecedente. Nótese que W218, alter ego onírico de Ana, sueña justamente lo que ésta ha soñado ya. El temor principal de la enferma, el miedo de morir, se repite en sus encarnaciones imaginarias que finalmente sufren la suerte a la que ella espera escapar.

La música que W218 oye en la discoteca parece ser la misma que, en otra época, escuchó la Actriz: "Violines se embriagaban de pasión tropical, tambores marcaban febriles el ritmo de una rumba hollywoodizada" (VI, p. 114). Embriaguez y fiebre, es decir, turbación sensorial y calor corporal, evocan toda una mitología de la vida impulsiva y del erotismo desenfrenado: la sangre hirviente por la pasión y el éxtasis de los sentidos sobreexcitados por la exuberancia de sensaciones son lugares comunes de la representación del trópico, sobre todo en asociación con la música y su misteriosa fuerza afrodisíaca²²⁵. Pero estos tópicos funcionan también como imágenes de la enfermedad, otra obsesión de Puig (compárense la tuberculosis de Juan Carlos, la amnesia de Ramírez y del marido de Luci, los tumores de Silvia, Emilsen, Ana, la madre de Molina, etc.)²²⁶, y

225. Compárese la descripción extática de un ritual vudú, presentado a través del doble filtro de su representación "hollywoodizada" vista por Molina, en el pasaje siguiente de *El beso de la mujer araña*: "Y los tambores cada vez van tomando más furias, y los negros cada vez largan más alaridos, y la chica toda hecha una mugre, despeinada, la ropa ni hablar, se queda ahí al borde del círculo que forman todos los que rezan. De golpe los tambores paran de tocar, la gente no se queja más, se levanta un viento helado en la selva tropical y aparece el brujo [...] Y cae hipnotizada y [...] los tambores tocan un ritmo ya más *sexual* que ninguna otra cosa" (XI, pp. 212-213; cursivas nuestras).

226. La tuberculosis y el cáncer son las enfermedades que Susan Sontag considera como las más metaforizadas en *Illness as metaphor* (Harmondsworth Middlesex,

así contienen la antítesis de la felicidad que prometen: hacen pensar, p. ej., en los escalofríos de la malaria (al principio del mismo capítulo, la actriz soñada "se debatía en su cama presa de una fiebre altísima"; VI, p. 107). En la pesadilla de Ana, recién operada de cáncer, esta ambigüedad entre el deseo frustrado de liberación y la opresión triunfante queda patente: la sirvienta-vigilante Betsy pone en marcha el tocadiscos "a todo volumen para acallar cualquier indiscreción" (VI, pp. 113-114) de la estrella de cine que se rebela contra su encerramiento prescrito. La música misma es el resultado de una violación deformadora, pues es la versión inauténtica de una rumba, su "hollywoodización": adaptación al modelo nivelador difundido por los "mass media". El mecanismo de diversión de la cultura alienante, que suele operar en un nivel psicológico, se entiende aquí como impedimento de toda comunicación: la música no distrae a la estrella de sus problemas, sino impide que la exteriorización de su protesta se oiga fuera del bungalow. La misma industria que ha fabricado la rumba falsa tiene la responsabilidad de la imagen oficial (el "personaje") de "la nueva sensación de la pantalla, también conocida como la mujer más bella del mundo" (VI, p. 107), y vigila sobre la inalterabilidad del mito publicitario sacrificando a la persona real en favor del papel que desempeña en el cine. Pero como se trata de una secuencia onírica, es Ana misma la que genera, en su sueño masoquista, los instrumentos de la opresión de su "alter ego" según los dechados que le ofrece esta industria. Otra vez, el "trópico" es, en el fondo, un mero fenómeno psicológico, pues también los episodios situados en un decorado tropical (cap. VII) forman parte de sueños de Ana que, durante toda la novela, nunca abandona su cama en el hospital.

Penguin, 1983). Sería interesante estudiar hasta qué punto el uso del motivo en Puig corresponde a la tradición literaria que estudia la crítica americana y cómo se distingue de los ejemplos citados por Susan Sontag.

5.2 LOS PERSONAJES EN EL TRÓPICO

El trópico, después de haber sido durante tantos años una región fantástica y onírica, por un lado, y un artefacto de bastidores y celuloide, por otro, se convirtió para Puig en una realidad cotidiana cuando el autor se trasladó a Río de Janeiro. Consecuentemente, Puig pasó a la desmitificación del exotismo en *Sangre de amor correspondido*. El protagonista-narrador de esta novela es un representante del proletariado, innovación en la narrativa de Puig que antes se interesaba sobre todo por la clase media²²⁷. El relato de Josemar no puede servirse del "trópico" como pantalla en la cual proyecta su utopía de una vida más satisfecha, porque es la misma zona geográfica en que vive abrumado de sus problemas. Josemar encuentra otra escapatoria viviendo una segunda existencia en sus mentiras jactanciosas. La metafórica bíblica ligada a los motivos del árbol y la serpiente no deja de evocar asociaciones edénicas²²⁸, pero para Josemar el paraíso, perdido o jamás existente, no se encuentra en el espacio (vs. los neuróticos porteños de las obras precedentes) sino en el tiempo, en un pasado falsificado por la nostalgia. Cabe destacar que las palabras *trópico* y *tropical* no aparecen ni una sola vez en la primera novela que Puig sitúa en el Brasil. El mito de los personajes argentinos no existe, por lo menos no de la misma forma, para un habitante de la región mistificada.

Si tuviéramos que caracterizar con una sola palabra la atmósfera de *Cae la noche tropical*, diríamos que es una novela crepuscular, si no nocturna. Muchas de las actividades mencionadas en el texto tienen lugar al anochecer o incluso más tarde: la redacción de las cartas, la visión de películas o telenovelas, las charlas, los paseos, el intento de suicidio de Silvia, el trabajo de Ronaldo y sus encuentros secretos con Maria José, etc. Los

227. Cf. p. ej. Ricardo Piglia, *Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de "La traición de Rita Hayworth" de Manuel Puig*, en: J. Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, t. II (Buenos Aires, Paidós, 1972), pp. 350-362.

228. Cf. Elías Miguel Muñoz, "*Sangre de amor correspondido*" y *el discurso del poder judeocristiano*, en: "Revista Iberoamericana", CXXX-CXXXI, 1985, pp. 73-88.

contactos entre los personajes en general sólo son posibles después de las horas laborales. La componente nocturna y sombría del título se introduce desde las primeras frases y no se olvida nunca. La palabra *noche* es muy frecuente en el texto²²⁹, de la voz *trópico*, en cambio, no encontramos más de dos ejemplos. No obstante, nos damos cuenta de que el trópico mítico vive en la imaginación de algunos personajes: Nidia, Luci, Silvia y, en parte, Ferreira, el único brasileño en este grupo. Además, el núcleo central de la obra, anunciado antes de ser referido en detalle (pp. 36, 71, 75, 86) y mencionado varias veces después del capítulo VI (pp. 122, 177, 178, 219), es el episodio de la isla donde Silvia busca en vano la felicidad con su amante. La isla real contradice y refuta el mito. Esta destrucción del idilio es necesaria para que Nidia pueda aceptar finalmente el Brasil que le revelan Wilma y Ronaldo y, al mismo tiempo, dejarse seducir por la ilusión del más allá de éstos. Unas reflexiones sobre el proceso de sustitución de un paraíso por otro redondearán nuestro estudio.

5.2.1 EL JARDINCITO DE LUCI

Las escasas menciones de la voz clave *trópico* (para *tropical* véase arriba, 4.1., p. 152) no pueden ser casuales. Nos proponemos por consiguiente estudiarlas más a fondo. Luci está consciente de vivir en una región tropical, aunque su ambiente no coincida en casi nada con el cliché del trópico fértil. Entre los bloques de la metrópoli no hay sitio para la vegetación exuberante de la selva, sólo caben unos tiestos de flores en los

229. Menciones de *noche*: 1: 5, 10, 12. -2: 24 (4*), 25, 26, 28, 29, 30 (2*). -3: 39, 40, 42 (2*), 43, 45 (3*), 51, 52 (2*), 54 (2*). -4: 59, 62, 68. -5: 71 (4*), 72 (2*), 73, 77, 78 (3*), 79 (3*), 82. -6: 87 (2*), 89 (3*), 90, 93, 95, 96, 97, 99, 100 (2*), 101, 104 (2*), 105 (4*), 106 (2*), 107 (4*), 108 (2*), 109, 111, 114 (4*). -7: 117, 121 (2*), 125. -8: 134, 140 (3*), 141, 142 (4*), 143. -9: 151, 152, 153, 155 (3*), 156, 158, 161 (2*), 163 (2*), 164 (2*), 165 (2*). -10: 173, 175, 176, 181 (3*), 184. -11: 193, 194, 198 (2*), 199, 202, 203 (2*), 204, 205 (5*), 206. -12: 213, 214 (3*), 217. Además encontramos de la misma familia léxica: *nohecita*: 6, 90; 10, 187. -*medianoche*: 4, 59; 6, 94, 107; 10, 180. -*anoche*: 7, 128 (2*); 8, 137; 9, 154, 155, 158, 159; 10, 182, 183, 187; 12, 217. -*anochecer*: 6, 96. -*nocturno* (siempre con los sustantivos "guardián", "vigía" y sinónimos): 5, 72; 8, 142; 10, 180; 11, 203 (4*), 204, 205, 206.

balcones y pequeños jardines en el patio. La primera vez que Luci utiliza la palabra *trópico*, habla de plantas viejas y marchitas:

"**A**cá en el trópico hay un tipo de planta, como el helecho serrano, que por ahí se te pone feo, pero no se termina de secar, se pone feo y basta, y te da lástima tirar la planta porque no está muerta del todo, pero está fea y te deprime, hasta que un día te da el ataque y la tirás, ¡qué alivio! Por unas monedas te comprás una nueva y parece que entró de nuevo la juventud en tu casa." (III, p. 40)

Las plantas de Luci adquieren una dimensión simbólica en la obra: el mundo vegetal funciona primero como analogía del estado de ánimo de Luci y más tarde como lugar donde sobrevive su recuerdo. La comparación de plantas con personas remonta a una vieja tradición: las plantas se asocian en muchos mitos con el ciclo de nacimiento, desarrollo y muerte en el que están integrados los hombres. Hasta hoy, la lengua ha conservado muchas metáforas vegetales como "retoño", "arraigo", "árbol genealógico", etc., para hablar de las relaciones que mantienen los hombres con su ambiente y sus parientes. La planta representa también la profundidad del alma de donde se adquieren fuerzas regenerativas. El cuidado del jardín le sirve a Luci para compensar su propia necesidad de cuidado y compasión, es expresión de su apego a la vida, de su ansia de superar lo deprimente sin poder separarse emocionalmente del pasado. El jardín es un centro alrededor del cual se organizan las actividades cotidianas de Luci: así logra una regularidad de quehaceres que garantiza cierta constancia y orientación en la vida. El jardín es también un lugar afectivo creado por Luci, un espacio íntimo que posee en un país extranjero, es una opción contra el desarraigo. La responsabilidad por el bienestar de las plantas la mantiene en vida, su malestar, en cambio, le resulta insoportable, pues le recuerda las esferas desatendidas de su propia alma: se siente ella misma una planta agonizante que no termina nunca de secar. La vida de Luci está estrechamente ligada a su jardín, el abandono con el traslado a Suiza le corta definitivamente las débiles raíces que ha echado:

"**D**ejar el jardincito del departamento de Río es lo peor, separarme de esos helechos, y esas hojas enormes de la planta atigrada. Y quien compre el departamento no va a saber cuidar nada. Yo las regaba, y después desde la ventana del dormitorio las veía relucientes, creciendo, poniéndose cada vez más lindas, verde claro y después verde fuerte, sin el menor matiz amarillo, dando algún brote nuevo, otra vez verde claro. Tan lindo que es ver las cosas crecer, levantarse del suelo, pero bien agarradas a su raíz." (VIII, p. 135)

Las plantas dan un sentimiento de arraigo en un cariz propiamente telúrico, de unión íntima con la tierra material, barrosa, que casi no se ve bajo el alquitrán y el asfalto de la ciudad, que sólo trasluce cuando se abren fosas para construir algún edificio nuevo o en uno de estos islotes verdes, un parque, un jardín, una maceta. Ver crecer inspira vida. También Nidia confiesa que le da aliento la idea de observar el desarrollo de su nieto más lindo, el retoño más joven, durante la adolescencia: "Si por algo me gustaría vivir un tiempo más es para ver cómo queda ya de hombrecito, con su propia cara" (XII, p. 211). Dejar el jardín es como abandonar a su familia.

La mención explícita de la ausencia total de matices amarillos en el pasaje citado es significativo, pues para Luci este color evoca la muerte²³⁰: "No me gusta el amarillo. Los viejos pueden ser lindos si se mantienen rosaditos o blancos, pero amarillos parecen a punto de morir" (VI, p. 91). Predomina el verde que se va intensificando con el crecimiento, el color de la germinación, de los brotes nuevos, también de la espera y de la esperanza. El amarillo simboliza el otoño, la vida que se acerca a su final, las connotaciones del verde, en cambio, son siempre positivas en nuestro texto: es el color de la primavera, del paraíso prometido, quizás del corazón y del afecto²³¹. Las plantas son una fuente permanente de rejuvenecimiento. El alejamiento de Luci significa la muerte para ella: "Despedirme de cada planta va a ser morirme cada vez, o sentir las que se van

230. El color amarillo es un símbolo frecuente de la muerte, a menudo en relación con flores. Recuérdese que en *Cien años de soledad* de García Márquez, el amarillo casi siempre aparece como presagio de una muerte inminente, p. ej. la llovizna de flores amarillas que anuncia la muerte de José Arcadio Buendía, las mariposas amarillas que acompañan a Mauricio Babilonia, el tren amarillo de la compañía bananera en el cual se transportan los cadáveres de obreros masacrados. Compárese también, en las últimas líneas de *El general en su laberinto*, "la enredadera nueva cuyas campánulas amarillas no vería florecer el sábado siguiente en la casa cerrada por el duelo" (p. 269).

231. Cf. Manfred Lurker, *op. cit.*, p. 262: "[...] die «grüne Seite» ist die Herzseite, mit der man fühlt und liebt". -Como color del paraíso, tanto en el cristianismo como en el Islam, el verde está ligado a la esperanza de alcanzar la inmortalidad, fe que Luci y Nidia han perdido, pero que encuentra su ejemplificación en el eterno brotar y marchitarse del mundo vegetal. Las acepciones negativas del verde (p. ej. ponzoña y muerte, ojos mortíferos del basilisco, etc.) no se explotan en *Cae la noche tropical*, tampoco el estereotipo de la selva como "infierno verde".

a morir, sin mi cuidado [...] No tengo tiempo para plantar otro jardín, y menos que menos en un lugar tan lindo pero tan frío como es éste" (VIII, pp. 135-136), escribe desde Lucerna. La planta que crece en una tumba es un motivo frecuente de la idea del eterno retorno: los flores en los cementerios simbolizan la supervivencia de los muertos en la memoria de sus prójimos. Así, Luci sobrevivirá en su jardincito. Nidia se empeña en cuidar las plantas durante la ausencia de su hermana como si quisiera crear condiciones propicias para la vuelta, pero su acto aparentemente prospectivo es en realidad un culto funerario. Alfredo (en una carta a Silvia) considera este sentimiento de responsabilidad por las plantas como la "principal excusa" para no volver a Buenos Aires (IX, p. 146). Pero es más que un simple pretexto, pues en las plantas se conserva el espíritu de Luci. En la correspondencia de Nidia, las plantas se mencionan siempre en relación con la vida de su hermana: primero tranquiliza a Luci afirmando que "están regaditas" - esperando que lo mismo se podría decir, en sentido figurado, de Luci (VIII, p. 144; la carta se redactó un día antes de la muerte de Luci)-, teme sólo que se pudran las raíces, como las de Luci en el "destierro". Más tarde se preocupa: "las hojas de la planta atigrada se empiezan a inclinar si no les echo un poco de su agua fresca" (IX, p. 154)²³². Esta interdependencia simbólica de los destinos del jardín y de Luci, aunque disimulada en detalles poco vistosos, es obvia para el lector atento, pero resulta inconsciente para Nidia que carece todavía de las informaciones imprescindibles para establecer la analogía. Sin que haya una relación causal evidente entre los dos acontecimientos (muerte de Luci/ inclinación de las hojas), el sincronismo de los hechos (la "Synchronizität" en la terminología de C. G. Jung²³³, es decir, la coincidencia temporal dotada de un sentido para el observador) se interpreta casi inmediatamente como paralelismo significativo.

El sustantivo *trópico*, en su primera aparición como término geográfico, está ligado a las plantas, y el desarrollo del simbolismo de éstas se transfiere también a aquél. El trópico es ahora un lugar objetivo (Río), pero sigue confundándose con un espacio subjetivo ("leur nature est purement psychologique", sugirió Lévi-Strauss en cuanto a las representaciones idealizadas del trópico) como en las novelas anteriores de Puig. En *Cae la noche tropical*, el trópico no es ni realidad ni sueño, sino la telaraña fina de lazos psicológicos que unen los dos.

232. Las plantas de Luci se mencionan también en las páginas 149, 150, 151, 200, 201.

233. Cf. M.-L. von Franz, en C. G. Jung, *op. cit.*, p. 211.

5.2.2 LA ISLA

Veamos ahora el contexto de la segunda mención de la voz *trópico*. Puig no suele buscar motivos originales que sobrepasen la capacidad imaginativa de sus personajes, sino arquetipos universales de un vigor intemporal. La isla del capítulo VI, estereotipo por excelencia, se carga de un simbolismo transcendental bien conocido en todas las grandes culturas mundiales. Las utopías políticas, religiosas o sentimentales, a pesar de que etimológicamente carecen de lugar, suelen elegir una isla para asentarse. Igual que el modelo del estado perfecto, las ideas de vida eterna y de amor infinito se expresan en la imagen de la isla, cuya redondez es la forma de la perfección, de la armonía y la entereza. La idea de que "deus est circulus" transcurre más de dos milenios de la historia espiritual del occidente, el nirvana budista se representa a menudo como una fruta redonda, en el mándala y otras figuras circulares coincide el centro cósmico del mundo exterior con el centro del alma individual, en la psicología de Jung el círculo es un símbolo del "Selbst", etc. Rodeada del mar, la isla constituye un espacio hermético, apartado de la tierra firme, contiguo al agua y al aire. Es un punto de intersección del elemento que da vida y del cielo que representa la divinidad, un lugar siempre ambivalente dotado de fuerzas mágicas, benéficas o maliciosas. Es una zona de vida excepcional opuesta a la rutinaria existencia cotidiana. Para los habitantes de la tierra firme, el paraíso es insular: así lo enseña la literatura desde que, en la edad media, el jardín edénico de la tradición judeocristiana se fundió con mitos grecolatinos en el topos de la "insula amoena" en la que los héroes viven libres de preocupaciones y entregados al amor puro. En un folleto turístico moderno, la playa tropical, donde una tahitiana coronada de flores ofrece frutas sabrosas al visitante occidental, es un eslabón más en esta larga cadena de islas paradisíacas²³⁴ de la mitología universal.

Cuando Silvia viaja con Ferreira a la isla parte en busca de todos estos valores, del trópico que nos sugiere la carátula del libro. Silvia tiene un pretexto profesional bien fundado, un congreso de psicólogos ("una oportunidad de trabajo muy interesante"; VI, p. 100): por ironía, se discuten problemas de la psicología de masas. Pero no puede concebir su estancia en la isla independientemente de expectativas ligadas a

234. "Neben dem Garten Eden wird das antike Arkadien oder schliesslich eine exotische Südseeinsel zur utopischen Landschaft, in der die Menschen in Freiheit und ohne Sünden leben", Manfred Lurker, *op. cit.*, p. 760.

asociaciones arquetípicas: la isla se convierte en la suma de todas las islas vistas, leídas, oídas, imaginadas y soñadas. En cierto sentido, como veremos más abajo, esta conversión se produce explícitamente en el texto y se sobreentiende en la motivación y las ilusiones de Silvia:

"**T**anto que había soñado con esos días en la isla, o mejor dicho con estas noches: las caminatas con él a la luz de la luna por la playa desierta, y las charlas interminables, ahí en esas noches tan largas de la isla, sin luz eléctrica, con tiempo para preguntarle de todo. Ella ahí me confesó una cosa, y es que sufre de lo que se dice deformación profesional. Resulta que a los pacientes les sabe todo, hasta el último secreto, y con él quería que sucediese lo mismo. Estaba sedienta de saber todo, hasta el último recuerdo que él cargaba en la memoria. Todo el pasado y todo el presente. Para así ella poderle regalar un futuro perfecto, con todas sus necesidades bien atendidas."

(VI, pp. 100-101)

La isla, antes de materializarse, toma forma en el "sueño" ("había soñado con estos días"), está ligada a una visión prospectiva que nace como proyección utópica ("futuro perfecto") de un deseo. La estancia en la isla, tradicionalmente una etapa de pruebas y decisiones importantes en la trayectoria del héroe épico, debería cambiar por completo la vida de Silvia y Ferreira. Silvia anhela acercarse más a su amante, o mejor apegarlo a ella, porque el afán de llegar a la comprensión absoluta del hombre ("el último secreto", "el último recuerdo"), de hacerlo transparente, es también una sed de adquirir un saber que le confiera poder sobre él sin la obligación de darse a conocer ella misma. El diálogo ("charlas interminables"), que debería resultar catártico y liberador para la relación amorosa, se le antoja a Silvia más bien como una sesión psicoanalítica, como "interrogatorio" unilateral: es ella la que tendrá "tiempo para preguntarle de todo", no él. El sofá-cama de la analista se trueca por un escenario más propicio para la efusión de sentimientos, un ambiente que envuelve a la pareja (la oscuridad de la noche) y la aísla del resto del mundo. El decorado insular (noche, luna, playa desierta) reúne todos los clichés visualizados en el diseño de la cubierta: el fracaso de las expectativas de Silvia (intentando atender las necesidades de Ferreira desatiende las propias, incapaz de conciliar las dos) tiene por consecuencia la liquidación del mito tropical implicado.

Sin embargo, percibimos todo a través de un filtro que pone en tela de juicio la autenticidad. No debemos olvidar lo que hemos estudiado en el capítulo precedente: es Luci la que cuenta el episodio desde su propio punto de vista. Todo el relato, interrumpido además por preguntas y observaciones de una interlocutora crítica, presenta una selección y una

interpretación: la narradora original (Silvia) sólo desempeña un papel de personaje en la diégesis y, simultáneamente, de autoridad de referencia. No sabemos en qué se distinguen y en qué coinciden las versiones. En el texto que leemos es Luci la que elige todos los recursos estilísticos y los dispone en un relato coherente: por consiguiente, su discurso nos informa también, o quizá principalmente, sobre ella misma y sobre sus modelos. Luci recurre a pautas expresivas y dechados imaginativos ajenos. Su descripción, al mismo tiempo que forma parte de una secuencia narrativa que transmite las confidencias de Silvia, se inspira en su propia estancia en la isla, pero fuentes suplementarias contaminan la narración. He aquí un pasaje clave donde aparece la palabra que buscamos (Luci cuenta su viaje con Silvia para seguir, después del fragmento que vamos a citar, con los pormenores de la historia de la vecina):

"**H**ay que salir de Río a la tarde, y después de dos horas de carretera se llega a ese puerto chiquito, de libro de aventuras. Porque hay marineros viejos con cicatrices, alguno que le falta un brazo, o una pierna. Y chicos descalzos, con un loro paradito en el hombro del chico, pero todo pacífico. Y se hace de noche muy temprano en el trópico, y ahí hay pocas luces, unos hotelitos de tipo familiar, impecables de limpios, y a una cuadra, muy escondida por las plantas, una especie de taberna donde no falta nada, hasta mujeres que se van desnudando si alguien paga, nos contaron, con música fea de rock, era lo que se oía de noche, a lo lejos, no linda música de samba". (VI, p. 89)

Al principio está el viaje, el desplazamiento del ambiente cotidiano, obstáculo para la felicidad, hacia un mundo marcado por su proximidad a la ficción ("de libro de aventuras"), pero también hacia la noche. "Se hace de noche muy temprano en el trópico": esta oración parafrasea el título de la novela, indicio seguro de que el episodio de la isla, introducido por el pasaje citado, tiene una importancia capital, pues ha denominado toda la obra. Es el verdadero centro giratorio del libro: después del capítulo VI, la trama tomará otro rumbo.

El "puerto de mala muerte" (VI, p. 89) es un lugar de paso antes de la travesía al paraíso insular. En esta región híbrida se mezclan componentes pintorescos (chicos con loros en los hombros) y agasajadores (nótese los diminutivos: "puerto chiquito", "hotelitos") con rasgos de depravación ("striptease" en la taberna, música de rock) y mutilación (los viejos marineros mancos). En este trópico todavía lleno de disonancias choca lo pacífico con lo agresivo. No importa si en algún pequeño puerto brasileño quizás se encuentren realmente todos estos tipos humanos. La narración de Luci privilegia lo que corresponde a la imagen prefabricada,

al concepto ficticio y mítico 'puerto en el trópico'. Le llama la atención lo que reconoce, lo que recuerda de sus lecturas y visiones de filmes (piénsese en lo que dijimos sobre *Cumbres borrascosas*), lo que espera ver. Las premisas culturales e imaginativas modifican la percepción: Luci ve y describe el trópico como se lo ha imaginado, como lo ha conocido a través de reproducciones. Esta actividad transformadora lleva a cabo lo que Lévi-Strauss ha expresado con una fórmula tan acertada que volvemos a citarla: "trier et tamiser les souvenirs et substituer le poncif au vécu". Los elementos descriptivos son una selección de estereotipos fácilmente reconocibles como avatares de tantas novelitas y películas consumidas (de aventuras de piratas, sobre todo).

Sin embargo, hay una fuente más inmediata e identificable, un intertexto contenido en la misma novela: el estilo del pasaje citado utiliza los tópicos que se han empleado en el artículo periodístico titulado *La Bahía de las 365 islas* (IV, pp. 63-65) que Luci leyó pocos días antes hojeando suplementos viejos. Fue el último artículo que Luci volvió a leer hasta que finalmente se durmió sobre las hojas: de la lectura pasó progresivamente al sueño, sin que se pudiera trazar una frontera nítida entre los dos estados, y sólo fragmentos resonaron en su mente.

En la superficie del texto que narra el viaje a la isla se mezclan, pues, imaginación, trabajo onírico y recuerdos de una memoria que se alimenta de experiencias muy heterogéneas, vividas o mediatizadas: visuales (propia estancia en la isla/ películas), auditivas (relatos de Silvia) y leídas (prensa/ novelas). El texto publicitario *La Bahía de las 365 islas* pinta una imagen del trópico como jardín edénico, un paisaje idealizado sin matices disarmónicos. Se llega a las islas por «...[la ruta]²³⁵ hacia el paraíso - que invita a soñar con aventuras de piratas, tesoros hundidos y picnics románticos [...]" (IV, p. 67). Los paralelismos con el relato de Luci son evidentes, por ejemplo en la imaginería piratesca también evocada por el puerto en la versión de Luci. Muchos detalles tienen correspondencia en esta red de comunicaciones intertextuales entre las dos visiones insulares: pormenores realistas (p. ej. se menciona que a Silvia le preparan en el hotel una cestita de provisiones para un picnic en la selva; VI, p. 107) y términos calificativos ("Y ahí vino un interludio romántico, por parte de él"; VI, p. 103). Por supuesto, la formulación de Luci no es reducible al

235. Citamos los fragmentos truncados de la segunda lectura (IV, pp. 67-68) completándola entre corchetes con algunos elementos omitidos, pero esenciales para la comprensión.

estereotipados que flotan en la mente de la lectora y cuyo empleo en el relato de ella es absolutamente plausible; y no llamaría la atención, si el hecho de que Puig nos ofrezca la oportunidad de comparar los dos textos no nos sugiriera que una parte del sentido se encuentra precisamente en las relaciones intertextuales que tal cotejo nos revela. Otros artículos también tienen resonancias en diversos lugares de la novela, muestras de que Puig nunca introduce detalles sin motivación y que los sabe recuperar en ocasiones posteriores: el recorte sobre la nueva moda de bikinis, por ejemplo, encuentra un eco en la carta de Wilma y su temor de que Ronaldo la engañe con una de esas muchachas "que se gastan todo el salario en bikinis" (X, p. 184), el artículo sobre Sciascia se integra en la temática secundaria de Italia (véanse pp. 21, 27, 30, 63 y sobre todo 188). El episodio de la isla permite estudiar la intertextualidad entre los componentes cuidadosamente engarzados al interior de la obra.

La inevitable música, tan importante en los relatos de Molina, introduce aquí una nota de decepción, pues es "música fea de rock" en vez de la esperada "linda música de samba"²³⁵. No es posible localizar un pasaje paralelo en el artículo *La Bahía de las 365 islas*, pero sí en otro recorte de prensa, incluido en el capítulo IV y titulado *Ondas de verano - La temporada comienza con novedades en rock, cine e historietas* (pp. 58-60), un balance de las últimas manifestaciones de la subcultura urbana, efímera y estridente: "Para empezar, palabras como *Performance*, *postmoderno*, *clean* y *dark* deben ser arrojadas sin la menor ceremonia a la lata de basura de la historia" (p. 59). "Una avalancha de nombres nuevos" se anuncia, conjuntos que se caracterizan como "expresiones del *funk* tribal" o "cultores del *rhythm'n blues* psicodélico" y que llevan nombres grotescos y provocadores: "Brasilia apronta los inéditos grupos Pánico, Escuela de Escándalos, Arte en la Oscuridad, Marciano Sodomita y Los (sic) Mujeres Negras" (IV, p. 60)²³⁷. La onomástica iconoclasta, la acumulación de anglicismos, la transgresión paladina de tabúes (sodomía, bisexualidad),

236. En una entrevista con Gustavo García y Andrés de Luna, *Rock, arañas, nenonas y manuelas. Manuel Puig en Nueva York*, en "Revista de la Universidad de México", XXXIII, núm. 7, 1979, pp. 25-27, Puig expresa su rechazo de la música rock: "El rock nunca acabó de fascinarme, siempre me entristecía; me gusta la música que me levanta el ánimo, la música tropical [...] A mí el rock me llega pero para joderme, para deprimirme" (p. 26).

237. Cursivas del original. El "sic" es de Puig, o más bien del supuesto autor del artículo.

la mezcla explosiva de primitivismo, trastorno mental (pánico) y protesta social (otros grupos se llaman "Disturbio Social", "Mercenarias" y "Ghetto"), todo este mundo inestable, salvaje y autodestructivo debe haber causado un fuerte sentimiento de extrañeza, amenaza y malestar en Luci, pues mina las bases de su concepto idílico del trópico (identificado más con la isla que con Río, ya demasiado conocido) y subvierte las coordenadas axiológicas que le permiten orientarse. El artículo *Ondas de verano* se lee como una apología de la desorientación. La escuela de samba ha degenerado hasta convertirse en escuela de escándalos. Pero esta subcultura es para Luci un fenómeno de la ciudad, algo que se deja atrás en el puerto cuando el barco zarpa con rumbo a la isla. Luci sabe por propia experiencia cómo es el trópico real, pero en la isla espera encontrar un trópico como debería ser según el mito.

En el relato de Luci, la noche anterior a la travesía separa no sólo la tierra firme de la isla ("a la mañana sale tan temprano el barco que no da tiempo para ver nada"; VI, p. 89), sino dos mundos, o quizás infierno y paraíso: la noche es una etapa de purificación. Es curioso constatar que Lévi-Strauss, durante su primer viaje al trópico (que todavía era una entidad fabulosa para el joven antropólogo), se pasó el tiempo describiendo de manera minuciosa la puesta de sol en el océano como un espectáculo sobrenatural ("ces cataclysmes surnaturels")²³⁸, un combate que parecía anunciar que, al final de la noche, el sol iluminaría su meta, un país libre de los restos del viejo mundo depravado. En *Cae la noche tropical*, se disipa la oscuridad y en la luz del amanecer aparece, como una alucinación, el paraíso verde que surge del agua:

"Si estás en la proa se empiezan a divisar palmeras y palmeras de un verde muy claro, pero nunca llegando a amarillo, mientras que el agua es verde también, pero tirando a azul. Y la arena a veces blanca y a veces de veras dorada. Y el cielo celeste puro, sin el gris de alguna nube, ni algún resplandor ambarino, porque eso rayaría ya en el amarillo." (VI, p. 91)

Cuando sale el barco, Luci no puede "abrir los ojos del resplandor" (VI, p. 91: compárese este dato con la fantasía de Gladys), pero después, adentrándose en el mar, "la luz no hería más los ojos, era limpia sin ese amarillo que irrita la vista". Al llegar a la isla, los límites entre agua, tierra y cielo se borran en la fusión de los matices verdes y azules. Los colores propios de los elementos se reflejan recíprocamente, el verde de la

238. Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 66 y ss.

vegetación invade el mar (verde "tirando a azul") en que se refleja el "cielo celeste puro", es decir, de un azul muy claro que va hacia el verde. El amarillo, color de la muerte, queda completamente excluido del recinto paradisíaco, lo mismo vale para el gris que haría pensar en tormentas inminentes, en el pelo cano de la vejez, en la monotonía cotidiana, aburrimiento y tristeza. El mundo se funde en una claridad homogeneizadora que sólo admite un colorismo luminoso de valores optimistas. El pleonismo "cielo celeste" subraya que el cielo se reduce a su esencia pura: es la bóveda que, uniéndose en el horizonte con el mar, forma una esfera que contiene el paraíso terrestre, lugar más cerca de Dios.

La isla adquiere significados metafísicos que pueden asombrar en el discurso de una locutora atea, o por lo menos poco creyente, y nos vemos tentados de rechazarlos por triviales y resobados. El léxico de Luci enalza lo visto con giros enfáticos de la lengua coloquial, expresiones cuya mención reiterada en ciertos contextos (v. también 5.2.3.) nos hace pensar que se emplean aquí en estrecha relación con el motivo del paraíso: "De día la vista no te alcanza para ver tanta *divinidad* de la naturaleza" (IV, p. 71) o "¡Era una cosa *divina*! Todo es fondo de roca de colores, y los reflejos del sol que van dibujando cosas de acuerdo al oleaje. Algo *de otro mundo*" (VI, p. 109; cursivas nuestras). El paraíso insular es la laicización del más allá religioso, su sucursal terrestre para quienes no creen en la vida eterna. Aunque en los ejemplos citados se trate de tópicos lingüísticos que suelen usarse sin insinuar su sentido primario, estos nunca pierden su potencial de polisemia: el contenido metafísico sigue latente bajo el significado figurado y puede volverse dominante, a menudo de manera inconsciente para el locutor, si estas fórmulas de superlación se emplean con cierta frecuencia relativas a un conjunto de referentes vinculados entre sí. Puig alude a estas posibilidades inherentes a semejantes modos de decir en *El beso de la mujer araña*, donde Molina parece sugerir que existe un inconfesado fondo semántico en las expresiones de Valentín:

-Entonces contame un poco más y nos va a venir el sueño a los dos, si Dios quiere.

-Los ateos no hacen más que nombrar a Dios todo el tiempo.

-Es un modo de decir. Vamos, contá. (IV, p. 86)

En el artículo *La Bahía de las 365 islas* se omiten todos los rasgos que perturbarían la pureza del paisaje insular, y esa manera de ver se trasluce también en algunos pasajes de la versión más moderada y realista de Luci. El texto publicitario insiste mucho en la abigarrada y pacífica fauna acuá-

tica y ornitológica, que contrasta con los mamíferos de feroces instintos que viven en la tierra firme. Pájaros, aves y peces se caracterizan por su ligereza, pequeñez, agilidad, belleza, calidades todas de la juventud, y en particular por su capacidad de vencer la atracción terrestre: la isla es un lugar donde la gravitación -es decir, en sentido figurado, la dependencia de deberes, compromisos, responsabilidades- pierde su fuerza²³⁹. En los arrecifes de coral abundan "maringás, peces menudos y muy ágiles, que no se asustan de los eventuales [bañistas, como en cambio sucede con] el sargento, un pez mediano muy bonito de listones amarillos y azules...". Las aves, a menudo símbolos de la transcendencia²⁴⁰, sustituyen con su canto el fondo musical obligatorio en otras escenas tropicales de Puig: "«...[en la] jungla circundante cantan pardales, merlos, golondrinas, papagayos e incluso tucanos. Y más allá se cierne la playa del Murciélagó, sombreada y secreta" (IV, p. 68). El turista, sugiere el mensaje sabiamente disimulado por los estrategias de la publicidad, se sentirá libre como un pájaro en el aire y estará como el pez en el agua²⁴¹. Si la versión de Luci contiene elementos negativos, disturbios de la armonía, esto ocurre a su pesar: el saber empírico le impide la adhesión incondicional al mito, éste queda constantemente teñido por la historicidad. No obstante, en el relato de la llegada a la isla se esfuerza en restituir el misterio del ambiente que el artículo (e innumerables fuentes de la misma índole) le ha presentado en términos exaltados. "En Isla Grande el encanto reside en la simplicidad del encuentro con la naturaleza y no en el lujo" (IV, p. 64), se

239. En su ensayo *L'univers réversible*, en: *Figures I* (Paris, Seuil, 1966), pp. 9-20, Gérard Genette dice acerca de la frecuente asimilación de peces y pájaros: "vol et natation proposent à l'homme le même idéal de propulsion facile, d'un bonheur onirique et en quelque sorte miraculeux. [...] L'homme est tristement assujéti aux moindres accidents de l'écorce terrestre, l'oiseau et le poisson parcourent l'espace et le traversent dans ses trois dimensions; [...] la nage et le vol font un milieu *aisé* de ce qui est pour l'homme obstacle infranchissable ou espace inaccessible, et cette aisance commune justifie leur confusion. La marche est servitude, le vol et la nage sont tous deux liberté et possession" (p. 10).

240. Cf. Joseph L. Henderson, *Der moderne Mensch und die Mythen*, en: C.G. Jung, *op. cit.*, pp. 151-157.

241. El *DRAE*, en la 20.^a edición de 1984, define la locución "estar como el pez en el agua" así: "disfrutar comodidades y conveniencias" (s.v. *pez*, p. 1054). Registra también la expresión "*ser uno una ave*: fr. fig. y fam. Ser muy ligero o veloz" (s.v. *ave*, p. 156).

dice en el texto periodístico, encubriendo así que la imagen de la naturaleza es también un producto histórico y cultural: también ella se ha creado, "con todo lujo de detalles", como artificio de una retórica sugestiva destinado a ilustrar un mito colectivo. Según Roland Barthes, la esencia de los mitos modernos es justamente la transformación de la historia en naturaleza: "le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses: les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication"²⁴². En los ejemplos de "trópicos" de las novelas anteriores de Puig, en cambio, siempre podíamos mostrar algún indicio de esta fabricación, porque los personajes evocaban una región lejana y se contentaban con los artefactos que la imitaban, con los iconos de su culto. Ya dijimos que el mito tropical en Puig era un mito de la ausencia. La insistencia en la artificiosidad de los vehículos de este mito refuerza el sentimiento de lo inalcanzable y protege así al mitómano de la confrontación con la realidad del paisaje idealizado: por consiguiente, la ausencia contribuye a mantener el sueño utópico. En *Cae la noche tropical*, la inmediatez de la naturaleza idealizada hace superfluo el recurso a simulacros y, al mismo tiempo, es una amenaza para el ideal: una utopía localizada en un lugar concreto es una paradoja.

Por primera vez, Puig nos permite cotejar un intertexto mistificador con el relato, o mejor dicho, la síntesis de relatos, en cuya formulación aquél ha influido. De las tres versiones que podemos comparar -el artículo (con pocas omisiones y cortes), la segunda lectura muy fragmentaria y la larga narración de Luci- la lectura truncada es la que llega más cerca a la quintaesencia del mito tropical como 'paraíso en este mundo', pues elimina del texto original todo lo accesorio, lo histórico (la información turística en cuanto a hoteles, bares, comida, etc.), conservando la naturaleza "pura", para culminar en la fusión de todos los opuestos:

"«... Se abre la Ensenada de las Palmas, donde el verde de las aguas es sorprendentemente idéntico al verde del follaje selvático que la circunda, aguas y follaje perdiendo su frontera como en un sueño se aúnan el pasado y el presente, lo inexistente y lo real, lo horrible y lo sublime, la verdad y la... [mentira, el dolor y el placer. Y más allá aún...]" (IV, p. 68)

El verde tiene un efecto perturbador para los sentidos y el pensamiento, como una droga psicodélica. En otro lugar, Luci compara la "euforia" insular (VI, p. 110) con una borrachera: "Pensá, Nidia, que todo eso

242. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris, Seuil, 1970), p. 230.

estaba ocurriendo en un escenario muy distinto del de todos los días, ese verde se sube a la cabeza, como el alcohol" (VI, p. 112). En nuestra cita, la pérdida de las fronteras entre los colores se transfiere también a los conceptos abstractos antitéticos. La percepción del mundo se disuelve en una neblina vaga. Un sueño verdadero, aunque en él se borren distinciones lógicas, se prestaría a una interpretación, contendría referencias a la vivencia del soñador que facilitarían el desciframiento del contenido latente bajo las apariencias²⁴³. La supuesta visión onírica ("como en un sueño") que nos presenta el pasaje citado insinúa, en cambio, un estado que se niega completamente a la explicación porque todos los criterios del analizador se han vuelto inválidos: sus fundamentos epistemológicos han perdido todo valor, son inoperantes después de la disolución de las categorías valorativas. Realidad y veracidad carecen de pertinencia en esta visión porque ya no se pueden discernir los contrarios. Las escalas de valores éticos o estéticos han dejado de existir con la fusión de todos los términos opuestos en una síntesis unificadora. Toda historicidad se excluye de la alucinación paradisíaca prometida por la publicidad: en la atemporalidad total "se aúnan el pasado y el presente". No es casualidad que la primera lectura se termine con las palabras: "Y más allá aún...". Si la isla fuera como en el artículo, Silvia se vería finalmente liberada de su ansia de analizar, de entender, de conocer a Ferreira en lo más íntimo, de saber "todo el pasado y todo el presente" (VI, p. 101). Sin embargo, a pesar de ciertas similitudes, hay una diferencia esencial en la orientación del artículo, por una parte, y del relato de Luci, por otra: el primero se acerca cada vez más al ideal para acabar en el arrobamiento extático como resultado de la estancia en la isla, mientras que, en la narración de Luci, la vivencia conduce al desengaño. A la evocación idílica de la llegada sigue una serie de secuencias narrativas que descomponen progresivamente el cuadro inicial.

5.2.3 ILUSIÓN Y DESILUSIÓN EN EL PARAÍSO

Bien mirado, un congreso de psicólogos no es la ocasión más adecuada para entregarse a ensueños paradisíacos, aunque el lugar invite a divagaciones de la fantasía. Silvia no desea una evasión entera e irreversible,

243. V. Sigmund Freud, *Ueber Träume und Traumdeutungen* (Frankfurt am Main, Fischer, 1971).

pues no deja atrás su mundo profesional, pero sueña con una utopía privada para las horas libres después de la rutina cotidiana. La visión del trópico presentada en el artículo publicitario que acabamos de estudiar no corresponde en absoluto al ideal confesado de Silvia: en una carta a Alfredo se declara enemiga del "desconocimiento de los hechos, que da lugar a excursiones de la imaginación no siempre positivas" (XI, pp. 197-198; véase nuestro comentario sobre la autorrepresentación de Silvia en su correspondencia, 4.2.). Ferreira lleva consigo una valija "llena de papeles para adelantar trabajo de contabilidad" (VI, p. 90). Si la isla fuera un verdadero jardín edénico, Adán sería tenedor de libros y Eva analizaría sus complejos. ¿Nos habremos equivocado dando demasiada importancia al aspecto paradisíaco de la isla y forzando las interpretaciones? Hay suficientes indicios en el texto que confirman que la búsqueda de una especie de paraíso es un tema principal de *Cae la noche tropical*.

Cuando Ferreira ve las lanchas de los pescadores, olvida en seguida todos sus papeles ("se le saltó el corazón del pecho"; VI, p. 92), en la barca se siente feliz (el adjetivo se repite varias veces en el capítulo), "como en otro mundo" (p. 106), Silvia lo nota "transformado", "lleno de entusiasmo" (VI, p. 92). Ella tiene "ilusión" (p. 106) por los paseos nocturnos, deseo que sólo se cumple el sábado, pero la noche tropical opone contratiempos imprevistos al sueño de erotismo y rejuvenecimiento:

"[...] se había imaginado que en algún momento él podía desvestirla para verla a la luz de la luna, ella se moría de ganas de ver si quedaba mejor, más fresca, más joven, con la piel iluminada por esa famosa luz plateada de la luna. Pero él no intentó nada, y además ella no había calculado una cosa, y es que a la noche se puede levantar una brisa bastante fresca, y lo que da ganas es de irse a la cama y abrigarse bien, después de darse el consabido baño de pies para sacarse la arena." (VI, pp. 106-107)

Reconocemos rasgos del "trópico" de Gladys y Molina, algunos convencionales, más deseados que reales (la luna "plateada"), otros desvirtuados y transformados en factores perturbadores (la brisa). La escena termina, en un anticlímax irónico, con un baño de pies en vez del esperado interludio amoroso. Es bien conocido el simbolismo femenino de la luna, como lo es también el del viento como signo de libertad: "En sus adentros él tendría la pretensión de compararse con el viento" (VI, p. 97), comenta Luci el comportamiento de Ferreira. Éste es un personaje asociado con el aire (como las lanchas en que pasa las noches, y como "esa ilusión tan grande" de Silvia cuando la pareja se empezó "a llevar tan bien, que pare-

cía todo ir viento en popa"; II, p. 21), mientras que Silvia es seducida primero por el idilio lunar, hasta observar a su amante haciendo el amor en la playa, con su colega portuguesa. Silvia asiste como testigo al encuentro erótico deseado para ella misma durante el paseo. Ferreira se le antoja dar respiración boca y boca a una ahogada, y Silvia se siente necesitada de este aire: "[...] supo que él era el único que le podía pasar ese oxígeno que le estaba faltando, a ella misma, porque ella día a día se estaba ahogando, sin él poco a poco se le iban a llenar los pulmones de agua sucia" (VI, pp. 113-114). La ilusión de Silvia y la de Ferreira parecen incompatibles: aquélla quiere normalizar su relación e integrar la ilusión en su rutina cotidiana, pero la repentina revelación de una alternativa a su vida ha desorientado completamente a éste. Se espantó tanto de la tentación de evasión que rompió todo contacto con Silvia, como Nidia parafrasea mucho más tarde en una carta:

"Y por fin se aclaró por qué él había desaparecido después del viaje tan lindo a la isla. Y es que le vino un verdadero ataque y casi manda todo al diablo y se va de marinero en un lanchón. [...] Pero pensando en sus hijos que todavía necesitan de su ayuda económica se frenó." (X, p. 177)

Las claves para entender la temática paradisíaca en *Cae la noche tropical* son las voces *ilusión*, *ilusionar* e *ilusionarse* (en menor escala también *entusiasmo* y *entusiasmarse*)²⁴⁴. Como hemos mostrado hablando de otras novelas de Puig, el emblema "trópico" adquiere los significados que la frustración individual proyecta en él. La palabra *ilusión* reúne ambos aspectos de este proceso, es "concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos", es decir, la proyección en cuanto visualización, y también "esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo"²⁴⁵, el deseo proyectado. Si miramos en qué contextos aparecen el sustantivo *ilusión* y el verbo derivado en *Cae la noche tropical*, nos damos cuenta de que Luci y Nidia los aplican tanto a los amores de Silvia y Ferreira como a la idea que Ronaldo y Wilma se han formado del más allá, y Silvia emplea *ilusionado* para caracterizar el efecto que tenía en Nidia el proyecto de emigrar al trópico: "¡Qué fiestas de Navidad le esperan,

244. Menciones de *ilusión* e *ilusionar/ ilusionarse*: pp. 7, 21 (2*), 28, 32 (3*), 39, 50, 59, 71 (2*), 106, 126, 139 (2*), 157, 160, 171, 186 (2*), 201, 218, 219. Menciones de *entusiasmo* y *entusiasmarse*: pp. 9, 49, 73, 74, 92, 107, 134, 138.

245. DRAE, s.v. *ilusión*.

pobre Nidia! Tan ilusionada que fue con su nueva familia en Río" (XI, p. 201). En la secuencia que introduce a Silvia, el verbo *ilusionar* precede incluso a la primera mención de la causa del desengaño amoroso: "Mirá, Nidia, lo que se había ilusionado esta mujer fue algo increíble, estaba convencida de que él también la quería" (I, p. 7). La ilusión se presenta como equivocación o como móvil de la psicóloga: "El error fue haberse ilusionado tanto" (II, p. 21); "se ilusionó porque se quiso ilusionar" (V, p. 71); "No fue él quien vino a ilusionarla y prometerle cosas" (VII, p. 126). A pesar de que toda la novela trata de desilusión, sólo una vez se encuentra el verbo correspondiente. En su carta, Luci dice de Silvia: "En fin, me pareció de veras que está empezando a desilusionarse. Se le pinchó el globito" (VIII, p. 138). Ferreira impresiona tanto a Silvia (la "entusiasma") porque emana de él esta ilusión contagiosa que lleva dentro del alma. Como siempre en la obra de Puig, en la isla tendrían que cumplirse las ilusiones de los personajes, por lo menos en su fantasía, pues antes de *Cae la noche tropical* nunca han emprendido la búsqueda del lugar soñado en el espacio real. Para Silvia y Ferreira, el significante mítico "isla tropical" tiene significados personales diferentes cuyo conflicto es la causa de interferencias y disonancias que no pueden resolverse de manera armónica en el paisaje natural que sustituye los iconos artificiales de Toto, Gladys o Molina.

Encontramos una particular acumulación de menciones de la palabra *noche*, ligada a expectativas positivas, en el capítulo de la isla y una frecuencia elevada de la voz en la segunda mitad de la novela, allí con connotaciones sombrías e inquietantes. El trópico geográfico tiene también su cara infernal. Se alude a algunos aspectos negativos de la realidad brasileña ya antes del cambio de enfoque del capítulo VIII, por ejemplo al problema de la droga (II, p. 29), la represión política (V, pp. 71-73), la crisis económica y la inflación (IV, p. 59; V, p. 76; reiteradas veces se habla de asuntos pecuniarios en el texto), la criminalidad en Río (VII, p. 129). Sin embargo, se trata de alusiones raras a fenómenos vistos como aislados que nunca establecen una relación directa con la situación socioeconómica del Brasil en cuanto país del tercer mundo. El éxodo rural y la formación de un subproletariado en las grandes ciudades son temas introducidos con el personaje ambiguo de Ronaldo: tiene un empleo nocturno y es el iniciador de Nidia al trópico espantoso, pero a aquélla le parece sobre todo "un ángel del cielo", "un ser de otro mundo" (IX, p. 162; más tarde lo llama "sinvergüenza" y "la piel de Judas", pero son reproches algo cariñosos, a pesar del presentimiento que luego se verificará; X, p. 182). El negro Ronaldo, vigía de noche, despide una luz de adentro

(p. 162) cuando habla del pasado con una nostalgia embellecedora parecida a la de Josemar. Esta ambivalencia del personaje, luminoso y oscuro a la vez, está en el origen de dos corrientes temáticas asociadas con él, una pesimista, subterránea, lunática y nocturna, y otra optimista, entusiasmada, paradisíaca. Como hemos visto antes (3.6.), Ronaldo toma el papel de Ferreira, es decir, es el portador de la ilusión contagiosa, y esta vez la contagiada es Nidia.

Con su mujer Wilma, Ronaldo huyó de la sequía desastrosa y del paro en el Nordeste. Igual que todos los emigrantes del campo, la pareja se conchabó en Río como mano de obra barata: ella fue sirvienta y él "estuvo de segundón, esos que lavan los pisos y todo lo peor, que no tienen vivienda, un rinconcito apenas en el sótano, donde también duermen los otros ayudantes de limpieza" (VIII, p. 141). La falta de domicilio es el mayor problema que impide la convivencia del matrimonio: Wilma comparte con una niñera "un sucuchito" (X, p. 171; como Antonia Maria y Maria José, XI, pp. 204-207) hasta volver a su pueblo cuando está encinta, Ronaldo duerme en una obra en construcción, uno de "esos criaderos de cucarachas" (X, p. 180). Nidia insiste en que le muestre el lugar y baja con su guía angelical al infierno carioca:

"**E**n un rincón, donde va a ser el garaje, en el sótano, hay unos papeles tirados en el suelo, y unos trapos. Y algunos tienen colchón y otros ni eso, es algo que ni siquiera los ratones aceptarían como cueva." (IX, p. 163)

Paulatinamente Nidia se entera de más detalles: por la noche, los hombres reciben visitas de mujeres, también oriundas del Nordeste, que se emborrachan con ellos y pasan de mano en mano, y al amanecer "las sacan afuera como la basura, antes que pase de largo el barrendero" (X, p. 181). A veces Ronaldo abandona el trabajo cuando lo espera una muchacha, o la encierra en la sala de máquinas hasta que el último inquilino vuelva a casa: entonces Ronaldo baja al sótano para acostarse con ella. Temiendo "algún lío" (X, p. 181), Nidia se apresura a hacer venir a Wilma. Antes no quería revelarles sus planes al muchacho "para no ilusionarlo" (IX, p. 157) con la oferta de un hogar.

Aquí abandonamos el infierno y volvemos al motivo paradisíaco, pues Ronaldo, según su carencia personal más urgente, se imagina el más allá como una casa:

"**É**l dice que él sabe todo, que primero en una pieza está el padre muerto, pero bien vivo, cortándole el pelo a alguien, y cuando se muera él primero va a visitar un rato al padre, y después en otra pieza está la nena,

que la tienen cuidándola la Virgen y los ángeles, hasta que se muera él o la Wilma, y la vayan a cuidar. Y después dice que hay otra pieza, donde él va a estar esperando a la Wilma hasta que se muera ella." (X, p. 187)

Mientras que el paraíso terrenal laico de la isla adquiriría algunos rasgos metafísicos en el artículo publicitario y en el lenguaje de Luci, el cielo religioso de Ronaldo es de aspecto bastante terrestre. Nidia no resiste a la tentación de poblar las habitaciones de este apartamento de ultratumbas con miembros de su familia, con su madre en la primera pieza, Emilsen en la segunda, los nietos en la tercera, pero no sabe dónde situar el encuentro con su marido. La pregunta si existe otro mundo donde volverán a reunirse con las personas perdidas siempre ha preocupado a las dos hermanas, a pesar de su declarada falta de fe:

-Yo a Dios lo único que le pido es que si hay otro mundo no me toque estar sola. Pero después de esta vida no hay nada, por suerte.

-Claro que no hay nada. Mejor que no haya otro mundo. Para injusticias ya bastante con éste. (V, p. 70)

En la correspondencia, siempre aparecen las voces *ilusión* e *ilusionarse* en los pasajes que tratan del más allá y establecen así una relación obvia con la temática amorosa e insular, pues los mismos términos claves ocupan un lugar privilegiado en ambos contextos. Luci escribe en su carta: "Claro que volver a verla a mamá, eso sí sería lindo, pero te juro que en el fondo no creo nada, no me puedo ilusionar con abrazar de nuevo a mamá", y también: "Inútil ilusionarse con cosas imposibles, yo creo que eso no ayuda, a nuestra edad, ¿vos que pensás?" (VIII, p. 139). Es en su respuesta a esta pregunta donde Nidia cita la visión paradisíaca de Ronaldo. Antes expresó en la carta a Wilma su incapacidad de consolarse con la fe: "Espero que vos sí creas, así tendrás esa ilusión, de algún día reencontrarte con tu hijita" (X, p. 171). A Nidia sólo le queda la esperanza de tomar parte, aunque sea como simple testigo del sueño ajeno, en la ilusión reconfortante cuya plena adopción le está vedada:

"Pero ya ves esta gente tan ignorante del Norte como se consigue conformar con eso. Tal vez más que la ignorancia sea la pobreza. Como no tienen nada de nada, a la fuerza se tienen que inventar esas ilusiones. Yo la envidio a la Wilma." (X, p. 186)

Con el sintagma "esta gente tan ignorante" se cierra el círculo abierto en la segunda página de la novela donde Luci dijo que envidiaba a los creyentes: "Esa gente ignorante tiene muchas ventajas, que pueden consolarse así. Una no puede engañarse, ve la vida como es" (I, p. 6). Los dos paraí-

sos en *Cae la noche tropical*, uno en la vida y otro después de la muerte, se distinguen por su localización a) en el espacio: tierra vs. cielo; y b) en el tiempo histórico: retrospección nostálgica (isla) vs. prospección ansiosa (más allá). En la estructura de la novela, los pasajes que anuncian y remiten al episodio central de la isla funcionan como elementos de orientación centrípeta, mientras que desde la introducción del tema del más allá se extiende un gran arco hacia los capítulos donde se reanuda y desarrolla el motivo. No obstante, la novela no es tan fácilmente reducible a un esquema linear (cronología de la enunciación de los subtextos) o circular (organización alrededor de un nudo argumental, por un lado, y vuelta al punto de partida, por otro). Para completar el cuadro, nos faltan todavía dos capítulos decisivos, uno que trae la desilusión (XI) y otro que propone una especie de solución, un desenlace abierto pero optimista (XII).

La repentina aceleración de los acontecimientos adversos a los proyectos de Nidia, cuyo punto de vista se omite en la narración de los sucesos del capítulo XI (salvo su breve declaración de testigo), precipita el final de la novela. La exclusión de la perspectiva de Nidia (v. 4.6.) corrige la imagen obtenida a través del filtro afectivo y metafísico del enfoque subjetivo. El desastre de los planes caritativos de Nidia se origina precisamente por su manera emocional e individualizadora, si no eufemística, de ver problemas sociológicos de mayor envergadura. Ronaldo es para ella un "pobrecito", como los demás emigrantes del Norte, "todos petisitos, medios feúchos", "muertos de hambre", que le causan "mucho pena", son también unos "pobrecitos" (X, p. 180). A pesar de las calidades angelicales de que lo dota la imaginación de Nidia, Ronaldo pertenece a la capa social inferior del país, a un estrato de la sociedad profundamente marcado por la violencia, las pésimas condiciones de vida, el desarraigo y la alienación. Representa el Brasil al que se referían los nombres provocativos de los conjuntos de rock (IV, v. 5.2.2.), el antitrópico psicopático y apocalíptico de las novelas de Ignacio de Loyola Brandão, pero Nidia lo concibe mas bien como un personaje del mundo ficticio de Jorge Amado.

No faltan indicios que preparan la desilusión. La fascinación de Nidia por la confianza en el más allá de Ronaldo y Wilma le hacen olvidar (o no darse cuenta en absoluto) de las raíces neuróticas de estas fantasías de paraísos, resurrecciones y reencarnaciones. Silvia, en cambio, en una carta a Alfredo, se alarma de rasgos inquietantes en el comportamiento de Ronaldo, de instantes en que de repente revienta la pompa de jabón de su ilusión: "Yo he notado que de pronto el muchacho tiene caídas en la realidad, y en esos momentos se pone muy violento, como una criatura, violento de modo irracional, y altamente autodestructivo" (X, p. 173). Nidia

a veces sueña que Emilsen está viva, que la enfermedad no fue tan grave (III, p. 52). Por eso las fantasmagorías de Wilma la conmueven en lo más íntimo, sin que dé la debida importancia a síntomas que indican cierto trastorno mental. Wilma no deja de pensar en su hija, muerta no se sabe si de una epidemia o de la desnutrición (VIII, p. 143): aprovecha conscientemente el cansancio y el hambre para entregarse a sus alucinaciones traumáticas, trata incluso de debilitarse adrede absteniéndose de comer: "Y si como poco me viene la debilidad y duermo mal, pero eso es bueno para cerrar los ojos y verla a la nena" (X, p. 184). Wilma sólo ve lo que más desea ver con los ojos cerrados, con la vista imposibilitada:

"[...] lloro un poco y quedo muy cansada, y cierro los ojos y veo a mi criaturita, siempre sanita, como antes de enfermarse. Pero a veces la veo enfermita, y ahí abro los ojos y salgo corriendo por el campo. Me da miedo que en el otro mundo siga sufriendo como en el hospital." (X, p. 184)

"**P**ero si no se da cuenta y sin comer casi nada a la tarde ya me viene una cosa en el pecho y le digo a mi suegra que voy a ver si cazo algún pájaro con la honda, y me voy ya casi enflaquecida y me siento abajo de un árbol y cerrando los ojos veo algunas cosas lindas, que viene caminando el Ronaldo, y hablamos de tener otro hijo, y él me hace un hijo y lo tengo y es igual a la nena que se murió, no sé si es varón o mujer, debe ser otra nena, porque yo la veo igual a la primerita." (X, p. 185)

El estado de enajenación de Wilma hace pensar en algunos personajes femeninos de *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas, novela situada en un contorno social y en un ambiente mental parecidos a los de Wilma. El sueño de palingenesia es literalmente psicosomático, pues resulta de la interacción de la psique con el cuerpo: producto del esfuerzo de una voluntad imaginativa y de una intencionada flaqueza física, la alucinación sirve de paliativo a una dolorosa idea fija y, al mismo tiempo, lleva a un regodeo maniático en el duelo, como las cavilaciones de Nidia sobre la muerte de Emilsen y como la obsesión de Silvia de volver a hablar de la isla constantemente. Todos los personajes de *Cae la noche tropical* compensan sus pérdidas y carencias mediante visiones individuales, a menudo metafóricas, del tipo específico de felicidad que quieren para ellos y tratan de materializar de algún modo el deseo: visitando una isla tropical con la esperanza de que corresponda lo más posible a la isla imaginada, lanzándose al mar en una lancha de pescadores que no logra sustituir plenamente la lancha soñada precisamente porque es real, queriendo ver renacer a la hija muerta en otra u ofreciendo una vivienda a alguien que se figura el paraíso como una casa. En el fondo, no hay un gran paso del "trópico" de

Nidia y Silvia al "paraíso" de Ronaldo o al sueño de Wilma. El problema es que el espacio imaginario asociado con el paraíso terrenal, que podríamos llamar el "psico-trópico", choca con el "geo-trópico" (o "socio-trópico", valgan los neologismos) donde viven Ronaldo y Wilma, y que estos habitantes del "geo-trópico" tienen la firme fe en el más allá, fe que le falta a Nidia. Nidia conoce los aspectos infernales del trópico, pero no está consciente de la importancia de su aporte personal, bajo el influjo de la expectación positiva (el mito paradisiaco), a la percepción y la evaluación de los hechos, hasta tener ella una caída en la realidad para darse cuenta de que el "geo-trópico" no es una región poblada de pobrecitos ángeles.

Después de la gran desilusión, el último capítulo de *Cae la noche tropical* intenta una especie de compromiso sobrio para llevar a un final positivo los problemas secundarios que todavía quedan sin solución y para suministrar algunos datos esenciales para la comprensión de la obra (p. ej. las informaciones sobre el marido de Luci). Es el triunfo de los arreglos prácticos: Ignacio vuelve a casarse, Ferreira también quiere contraer matrimonio con la mujer que vive con él en concubinato desde cierto tiempo. No obstante, cada dos semanas reserva un día fijo para sus encuentros secretos con Silvia. Ésta hace planes para visitar a su hijo en México y, a fin de cuentas, logra conciliar su escepticismo con el entusiasmo contagioso de Ferreira. ¿Todo se resuelve en la moderación y la mediocridad? ¿Nidia no tiene más remedio que resignarse, renunciar a un futuro activo y esperar pasivamente la muerte? ¿Morirá como Luci, con "la sensación de que los buenos momentos vividos no le habían tocado a ella, que los había vivido otra" (XII, p. 212)? ¿El trópico se desvanece por completo?

La solución se encuentra, a nuestro entender, en la misma voz clave, *ilusión*, que tiene matices negativos, sin ninguna duda, y nunca sabemos si es droga o panacea, pero es imprescindible para vivir, y todos los personajes de *Cae la noche tropical* no sienten nada con mayor dolor que la falta de ilusión. El entusiasmo de Ferreira es sólo un aspecto de su carácter, es como una alternativa a su sentimiento "de frustración, de no haber vivido" (XII, p. 218), un remedio literalmente ilusorio para mitigar la penosa conciencia de su insatisfacción irremediable. Sin embargo, esta ilusión atrae a Silvia como un imán, tanto que en la conversación telefónica confiesa que a veces empieza a ilusionarse de nuevo (XII, p. 218). También Nidia tendría una última oportunidad, pues todavía esta pendiente el caso de Wilma: "Por lo menos aquella pobrecita que se quedó en el Norte no va a pasar frío" (XII, p. 209), escribe Nidia en su carta a Silvia, y casi podríamos creer que sigue fiel a la imagen idealizada. La psicóloga le comunica que Wilma apareció en Río (p. 215), que encontró un trabajo como sir-

vienta y vino a consultarla si acaso sabía algo de su marido desaparecido (p. 216). La muchacha parecía muy desesperada y preguntó por Nidia. Pero a pesar de la insistencia de Silvia, Nidia rechaza la invitación de pasar el invierno en Río y ocuparse de Wilma: "No, Silvia. Cometí un error una vez y no lo voy a repetir. No puedo confiar en ese tipo de gente" (XII, p. 216). A pesar de su negativa decidida, Nidia toma el avión y vuelve al trópico, con la manta robada para Wilma.

Nidia es uno de estos personajes característicos de Puig que carecen de una relación íntima y sincera, de un contacto humano fundado en la comprensión mutua. Esta necesidad se ha vuelto cada vez más urgente en las últimas novelas de Puig: en *Maldición eterna* y en *Sangre de amor correspondido*, el diálogo es imposible, la relación entre Larry y Ramírez conduce al fracaso deprimente y Josemar habla a solas. La sed de cariño y apego emocional siempre ha martirizado a los seres del mundo ficticio de Puig, desde los monólogos interiores de Toto en *La traición de Rita Hayworth*. "Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo...", dice el preso político Valentín en *El beso de la mujer araña*, "es ... como si la mente segregara sentimiento, sin parar [...] lo mismo que el estómago segrega jugo para digerir [...] como una canilla mal cerrada. Y esas gotas van cayendo sobre cualquier cosa, no se las puede atajar [...] porque están rebalsando ya el vaso que las contiene" (II, p. 47). Su cariño ha caído en Marta, y en el delirio de su agonía Valentín se reúne por fin con ella, en su isla tropical puramente imaginada. Nidia, a su vez, se ha encariñado con Wilma y con la idea de crearle un hogar: este proyecto, fuente de ilusión y entusiasmo, le ha dado aliento, le ha mostrado una posibilidad de emancipación, y no renuncia a su "trópico" a pesar de la desilusión sufrida, pero lo despoja del lastre romántico y metafísico. En Buenos Aires, rodeada de una familia preocupada por la crisis económica, Nidia se siente un estorbo. Se trata de tomar una decisión definitiva para los últimos años de su vida. En Argentina se ve forzada a abandonarse al pesimismo y a la misma melancolía que reinaba ya al principio de la novela, sin salir nunca del círculo vicioso, a tratar de escapar de la tristeza con algunos quehaceres domésticos y esforzarse por recordar lo positivo²⁴⁶:

246. Compárese el pasaje siguiente con el principio de *Cae la noche tropical* y con la repetición del mismo motivo en el último capítulo (XII, p. 212): "A mí también me viene esa tristeza a la tarde ¡qué horas que no pasan nunca! entre las cuatro y las ocho de la noche, desde que empieza a oscurecer hasta la hora de cenar, me la paso buscando alguna tontería que hacer, algún zurcido, alguna costurita liviana" (*Boquitas pintadas*, XV, p. 232).

"[...] hay otra cosa peor todavía, y es olvidarse del todo de lo bueno, y acordarse nada más que de lo malo. Ahí habría que salir corriendo por el campo, como hace la pobre Wilma, pero si una está encerrada en un departamento y afuera llueve, hay que ponerse rápido a hacer algo útil, la que puede. La que todavía puede ser útil para algo. Una costura, un zurcido, lo que tenga a mano. Esa es la salvación." (XII, p. 212)

Nidia despierta de su sueño y prefiere la tierra al cielo, aunque corra el riesgo de ser víctima de un espejismo. Como Luci que confiaba en que fuera real esa casa lejana en el páramo de Wuthering Heights (v. 5), Nidia no se mete en la nube negra ni se echa en el pozo (v. 4.5.), sino espera que exista un breve futuro para ella. En Río Nidia cree poder ser útil para algo, por eso se aferra a su ilusión y parte para otro mundo, que ya no es para ella el paraíso localizado, sino el Brasil real que le ofrece la oportunidad de un compromiso personal que da sentido a su vejez. Esto puede ser la salvación en un trópico sobrio y terrenal, desprovisto ya de todo idilio insular y lejos del más allá. Esto es el trópico de Manuel Puig cuando *Cae la noche tropical*. La necesidad de un compromiso subjetivo y libre de presiones ideológicas de cualquier índole es también un punto esencial en el credo del ficcionista Puig: "un compromiso total con la verdad, con la verdad propia, individual, es fundamental. Esa fantasía en libertad puede ir y señalar donde está la llaga, el núcleo represivo"²⁴⁷. Los diversos "trópicos" que hemos encontrado a lo largo de la obra de Puig están siempre ligados a tentativas de vendar estas llagas y, al mismo tiempo, las visiones tropicales aparecen en nudos argumentales, en donde Puig concentra toda la problemática psicológica en las fantasías compensatorias de sus personajes para, al final, dejar una esperanza de liberación.

247. Puig en la entrevista con Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, p. 610.

6

CAE, POR FIN, LA NOCHE TROPICAL: CONCLUSIÓN

"El aterrizaje en Río fue particularmente suave y los pasajeros aplaudieron la maniobra del capitán."

(final de *Cae la noche tropical*)

Antes de concluir, recapitulemos brevemente, capítulo por capítulo, los puntos esenciales que hemos tratado.

- (1) En la introducción nos hemos propuesto no aplicar desde el principio una metodología determinada, sino variarla según los problemas polifacéticos que iba a plantear el texto, prestando en nuestro análisis particular atención a los aspectos de ausencia (carencia, falta, pérdida, elipsis) e ilusión (sueño, deseo, ficción, utopía).
- (2) Breves presentaciones de las siete novelas anteriores a *Cae la noche tropical* nos han familiarizado con los temas obsesivos de Puig. En cada obra del autor aparece el título en un pasaje epónimo que suele condensar en sí el conflicto central del texto.
- (3) En la estructura de *Cae la noche tropical*, la sustitución de la oralidad de los diálogos por la escritura de las cartas y los documentos policíacos marca un paso irreversible de la presencia de ambas interlocutoras a la ausencia de una de las dos (separación, distancia, muerte).
- (4) La falta de una instancia narrativa como referencia continua nos deja solos con un texto que no presenta sino los discursos enunciados y percibidos por los personajes. Como Puig renuncia también a cualquier tipo de flujo de la conciencia, la expresión lingüística manifiesta de los personajes es la única fuente de información para el lector, su única base para formarse una opinión sobre los seres ficticios del libro que lee.
- (4.1) En otras novelas, Puig experimentó con diversas formas de diálogos elípticos, ora suprimiendo una voz, ora añadiendo un interlocutor imaginario para convertir soliloquios en monólogos dialogados con una

distribución de papeles opuestos, desempeñados alternativamente por un solo hablante. En *Cae la noche tropical*, los diálogos aparentemente completos se interrumpen por una elipsis fundamental, la muerte de una de las protagonistas.

(4.2) El desdoblamiento de un individuo en locutor e interlocutor de sí mismo está ligado a otro dualismo muy importante en toda la obra de Puig: la dicotomía de "personaje" (autorrepresentación, imagen pública) versus "persona" (intimidad psíquica, el verdadero yo). Lo que las señales no verbales, la voz y la mirada, revelan de la "persona" es lo que tanto fascina a las mujeres de *Cae la noche tropical*. En la superficie del texto sólo vemos al "personaje" con sus máscaras y disfraces variables según la situación, el medio de comunicación y el interlocutor.

(4.3) En la novela analizada, el relato de una historia amorosa (diégesis) es parte integrante de conversaciones (mímesis) en que la transmisora de la versión original hace de narradora y la oyente es la narrataria, hasta que se truequen los papeles con el cambio del canal comunicativo. La retrospección dominante en la primera mitad del libro cede paulatinamente a la crónica de los acontecimientos contemporáneos, interpretados en función de intenciones prospectivas.

(4.4) El lector tiene que extraer todo su saber básico sobre la situación, los personajes, etc., de indicios dispersos que no tienen valor informativo para las interlocutoras. Muchos detalles de apariencia insignificante se introducen en vista de su utilización dramática posterior. *Cae la noche tropical* es una refinada construcción de filigrana.

(4.5) La diégesis, que pretende ser fiel al relato original, transforma la materia narrativa auténtica según dechados convencionales predilectos de la narradora. Entre la heterobiografía y la autobiografía existen numerosos vínculos asociativos, aquélla sirve a menudo como espacio de evasión de ésta, pero siempre acaba por evocar la vida real tanto del ente de ficción como del consumidor de la misma.

(4.6) La novela se organiza como una serie de sustituciones que todas tratan de suplir una falta. Los personajes de la diégesis reemplazan en la imaginación de la narrataria a otros de su propia vida. La esperanza de compensar tanto la ausencia irremediable de una persona perdida como la carencia íntima de afecto es un móvil importante del comportamiento en *Cae la noche tropical*: los individuos capaces de ilusionarse atraen a otros que están sedientos de ilusión. El motivo del trópico está en el centro de esta problemática.

(5) El escenario tropical anunciado en el título y la cubierta de *Cae la noche tropical* está casi ausente en la novela: antes de la isla esperada aparece sólo un paisaje antitético (el páramo de *Cumbres borrascosas*) que nos muestra el influjo transformador de la expectación (a base de intertextos y móviles psicológicos) sobre la percepción y la memoria.

(5.1) En las primeras novelas de Manuel Puig, el trópico como artefacto mediatizado, compuesto de un número limitado de estereotipos recurrentes (isla, palmeras, playa, luna plateada, frutas sabrosas, música de percusión, etc.), es una pantalla en que la insatisfacción específica de cada personaje proyecta la realización de sus deseos más urgentes, sean de orden afectivo (el idilio familiar de Toto), sexual (la masturbación de Gladys) o político (la celda-isla libre de represión de Valentín), sean una sublimación estética de una sexualidad conflictiva (las películas de Molina) o la síntesis de todos estos aspectos (el sueño con la mujer araña). Este trópico es un espacio psíquico sustitutivo para localizar en la imaginación las utopías personales. Sólo en *Pubis angelical* se introducen elementos disarmónicos en la representación onírica del trópico.

(5.2) Las voces *trópico* y *tropical* faltan casi por completo en las novelas situadas en el Brasil: el mito del idilio insular no parece existir para los habitantes de la región mistificada (p. ej. Josemar), pero sí para las emigrantes argentinas en Río de Janeiro. En *Cae la noche tropical* también escasean los dos términos claves; abundan, en cambio, las menciones de *noche* con todas sus connotaciones sombrías.

(5.2.1) La primera aparición de *trópico*, en relación con plantas, está ligada a la temática del eterno retorno: el mundo vegetal con su colorismo simbólico se entiende en analogía con la vida humana.

(5.2.2) El episodio epónimo de *Cae la noche tropical*, que coincide con la segunda cita de *trópico*, cuenta la estancia en una isla. El relato es el producto de una compleja interacción de diversos tipos de experiencias (propias, referidas, transmitidas en obras de ficción), representaciones arquetípicas e influencias intertextuales. Un artículo publicitario incluido en la novela permite el cotejo de las distintas versiones. Rasgos metafísicos más o menos obvios o disimulados hacen patente el carácter paradisíaco de la isla.

(5.2.3) La ilusión es el factor común que reúne todas las utopías nacidas de carencias individuales: la isla como jardín edénico de Silvia y Ferreira, el más allá de Ronaldo y Wilma, los proyectos de emigración y el compromiso caritativo de Nidia. Las ambiciones desmesuradas ligadas al contacto con algún ilusionado contagioso, la incompatibilidad de los modos concretos de la satisfacción anhelada y el choque entre el trópico psicológico

y el trópico real son las razones que explican por qué las búsquedas de paraísos en *Cae la noche tropical* conducen inevitablemente al desencanto.

Si tomamos en consideración el conjunto de las apariciones del motivo tropical en la novelística de Manuel Puig, llegamos a la conclusión de que éste nunca ha contribuido directamente a mistificar el trópico, pues siempre ha sido sólo documentalista de las mistificaciones de sus personajes. Son éstos los visionarios, no Puig que transcribe sus visiones ora en discurso directo ora en monólogo interior, indicando el carácter artificial y convencional del repertorio reducido de imágenes. El novelista no nos cuenta historias románticas en playas tropicales, sino nos presenta mujeres y hombres que fantasean con tales aventuras para mitigar su frustración cotidiana. Claro está que, en última instancia, fue el autor Puig quien inventó las utopías de sus figuras ficticias, pero nunca olvida mostrar la naturaleza puramente psicológica de aquéllas, verdaderas proyecciones de la mente, como en el cine donde se nutren de imágenes: cada uno de sus personajes lleva su paraíso en la cabeza y se lo imagina a su antojo.

* * *

Hay tantas maneras de poner un punto final, pero no hay modo de sustraerse a la obligación de colocarlo. Llegado a los confines del lado de acá, Cortázar concluye con un lacónico "paf se acabó"²⁴⁸. En realidad, no se acabó todavía, pero lo que sigue es "prescindible", según el autor. Lévi-Strauss, de vuelta del trópico, se despide con un "clin d'oeil alourdi de patience, de sérénité et de pardon réciproque, qu'une entente involontaire permet parfois d'échanger avec un chat"²⁴⁹. Un guiño de ojos se nota también en la última frase de *Cae la noche tropical*: con el aterrizaje en Río, Nidia baja literalmente del cielo a la tierra, y Puig se rinde un irónico homenaje a sí mismo, pues los aplausos de los pasajeros se pueden también entender como apreciación de la maniobra del autor que llevó a cabo su obra de creación.

248. Julio Cortázar, *Rayuela* (Barcelona, Bruguera, 1984⁶), 56, p. 399.

249. Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 498.

Casi todas las novelas de Manuel Puig terminan con cierto sobrio optimismo, con un rayo de esperanza o por lo menos con el sentimiento nostálgico de una felicidad perdida, pero vivida intensamente en algún momento del pasado. En rigor, sólo en [1] *La traición de Rita Hayworth* triunfa la frustración y el odio de Berto, que nunca enviará la carta que acaba de escribir a su hermano emigrado:

"Por más que trato no te puedo perdonar, Jaime, no te puedo perdonar, maldito sea tu egoísmo y malditas todas las putas que sigas por la calle. Esta carta va al tacho de la basura, para vos no pienso gastar un centavo en estampillas." (XVI, p. 299)

[2] *Boquitas pintadas* tiene un final sentimental digno de un folletín: el viudo de Nene quema la correspondencia amorosa de su mujer y Juan Carlos, como ella se lo había pedido en el lecho de muerte, y a través de las llamas del fuego se distinguen todavía algunos fragmentos que culminan en las palabras: "«...vos también estás lejos...» «...pero cada vez que leo tu carta me vuelve la confianza...»" (XVI, p. 258). [3] En el último capítulo de *The Buenos Aires Affair*, Gladys no cede a la tentación de suicidarse: mientras Gladys se duerme en la cama matrimonial de la vecina, la joven cuida a su bebé: "Pensó si dentro de ella no estaría por brotar un nuevo ser, decidió que si era niña le pondría el nombre de su madre muerta" (XVI, p. 222). [4] La visión de Valentín se resume con un balance positivo: "este sueño es corto pero es feliz" (XVI, p. 287) es la última frase de *El beso de la mujer araña*. [5] En *Pubis angelical*, Ana acepta finalmente la visita de su madre y su hija Clarita en el hospital: "Más que abrazarlas, quiero... hablar con ellas, ...y hasta pueda ser... que nos entendamos..." (XVI, p. 270). [6] Incluso Larry ha recobrado ánimos para seguir su carrera universitaria: "Me siento optimista por primera vez en mucho tiempo". La fórmula convencional que sirve de remate a su demanda de empleo deja abierta la posibilidad de que no sea eterna la maldición: "Espero pronto su llamado, gracias anticipadas" (XXIII, p. 278). [7] El desenlace de *Sangre de amor correspondido*, para completar nuestro cuadro panorámico, pone en escena una despedida:

"Al irse él se daba vuelta por la calle y miraba la ventana de ella, estaba como siempre, despidiéndose con la mano, hasta que él doblaba por la calle de los árboles aquellos bien altos, más altos todavía que él, bastante más altos que él." (Epílogo, p. 207-208)

Aunque el pasaje cite elementos sueltos del capítulo primero y los combine en un nuevo texto, se introducen pequeños cambios significativos, el

más importante es la añadidura de informaciones precisas en cuanto al tamaño de los árboles. Se subraya así la pequeñez de Josemar y se hace patente su complejo de inferioridad: en la primera versión, Josemar sólo habló de "los árboles aquellos bien altos" (I, p. 24), ahora son "bastante más altos que él". Es decir, el farolero tiene que admitir las medidas reales, deprimentes para él que siempre había deseado "ser bien alto" (XII, p. 201).

El resumen de todas estas frases finales de las siete novelas anteriores nos hace comprender el desenlace de *Cae la noche tropical* como consecuencia del desarrollo coherente de la novelística de Manuel Puig. Después de la traición [1] de Ronaldo, Nidia perdona y vuelve a tener confianza [2], alentada por la esperanza de ver nacer una niña que encarne el recuerdo de una persona perdida [3], de convertir el final de su vida en una breve época feliz, aunque sea una ilusión [4], de encontrar a alguien que la comprenda [5] y de abandonar la pasividad fatalista en favor de una nueva actividad llena de sentido [6]. Para colmar este deseo ha sido necesario un doloroso aprendizaje que le ha enseñado la justa medida [7] entre el trópico imaginado y el trópico real. Al principio del verdadero compromiso está la desilusión, parecida a la que sufrió Puig con el cine antes de escribir su primera novela, dedicada justamente a esta traición del mundo ficticio: "el despertar no era placentero; el sueño sí, el despertar no"²⁵⁰. La liberación como la entiende Puig presupone el análisis de las raíces y manifestaciones de las ilusiones mal orientadas para purgar el sueño necesario de todo lo que contiene de escapismo, de engaño y de represión, condición indispensable para aterrizar suavemente cuando cae la noche tropical.

250. Manuel Puig en el prólogo a sus guiones *La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana* (Barcelona, Seix Barral, 1985), p. 10.

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco al profesor Germán Colón y a la doctora Yvette Sánchez sus comentarios y sugerencias que me han ayudado a elaborar la versión definitiva del presente estudio. Estoy muy reconocido a la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, y en particular al profesor Antonio Lara por hacer posible la publicación de mi libro en la colección "Hispanica Helvetica". Además, doy las gracias a Eva Kulik por permitirme la reproducción de su foto en la portada, a Graziella Putrino por sus intuiciones y a Thomas Christen de la Filmstelle VSETH Zürich por haberme procurado algunas de las películas citadas. Gracias también a mi madre, que recuerda a todas las actrices de antaño, y a Asia Malinowska, por su aracnofobia y por todas las ilusiones que me ha dado.

BIBLIOGRAFÍA

1 OBRAS DE MANUEL PUIG

1.1 Novelas

- PUIG, Manuel: *La traición de Rita Hayworth* (Barcelona/ Caracas/ México, Seix Barral, 1982).
- PUIG, Manuel: *Boquitas pintadas* (Barcelona/ Caracas/ México, Seix Barral, 1982).
- PUIG, Manuel: *The Buenos Aires Affair* (Barcelona, Seix Barral, 1986).
- PUIG, Manuel: *El beso de la mujer araña* (Barcelona, Seix Barral, 1986).
- PUIG, Manuel: *Pubis angelical* (Barcelona/ Caracas/ México, Seix Barral, 1980).
- PUIG, Manuel: *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (Barcelona/ Caracas/ México, Seix Barral, 1982).
- PUIG, Manuel: *Sangre de amor correspondido* (Barcelona/ Caracas/ México, Seix Barral, 1982).
- PUIG, Manuel: *Cae la noche tropical* (Barcelona, Seix Barral, 1988).

1.2 Teatro

- PUIG, Manuel: *Bajo un manto de estrellas/ El beso de la mujer araña* (Barcelona, Seix Barral, 1986).

1.3 Guiones

- PUIG, Manuel: *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana* (Barcelona, Seix Barral, 1985).

1.4 Artículos

- PUIG, Manuel: *Losing readers in Argentina*, en: "Index on Censorship", XIV, núm. 5, oct. 1985, pp. 55-57.

2 ESTUDIOS SOBRE MANUEL PUIG

2.1 Bibliografías

- BHALLA, Alok: *Latin American Writers - A Bibliography with Critical and Biographical Introduction* (New York, Envoy Press, 1987), pp. 143-148.
- CLARK, David Draper: *Manuel Puig: Selected Bibliography*, en: "World Literature Today", LXV, núm. 4, 1991, pp. 655-662.
- CORBATA, Jorgelina: *Bibliografía sobre Manuel Puig*, en: "Discurso literario", II, otoño 1984, pp. 245-250.
- EPPEL, Juan Armando: *Bibliografía de Manuel Puig y sobre él*, en: "Revista Interamericana de Bibliografía", XXVIII, 1978, pp. 165-168.
- FLORES, Angel: *Bibliografía de escritores hispanoamericanos - A Bibliography of Spanish-American Writers 1609-1974* (New-York, Gordian Press, 1975), pp. 275-277.
- FOSTER, David William: *Argentine Literature - A research guide* (New York/ London, Garland Publ., 1982), pp. 624-630.
- GNUTZMANN, Rita: *Addenda a la bibliografía de Manuel Puig*, en: "Discurso literario", V, 2, 1988, pp. 355-362.
- MC CAFFREY, Larry: *Postmodern Fiction - A Bio-Bibliographical Guide* (New York/ Westport/ London, Greenwood Press, 1986), pp. 486-488.
- NUEVA REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA, XXXIV, 1985-86, pp. 468-469.
- WILLIAMS, Raymond L.: *Puig, Manuel*, en: Leonhard S. Klein (ed.): *Latin American Literature in the 20th Century* (New York, Ungar, 1986), pp. 38-40.
- ZUBATSKY, David: *Latin American Literary Authors: An Annotated Guide to Bibliographies* (Metuchen N.J./ London, The Scare-crow Press, 1986), pp. 200-201.

2.2 Libros

- AMÍCOLA, José: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992).
- BACARISSE, Pamela: *The Necessary Dream. A Study of the Novels of Manuel Puig* (Cardiff, University of Wales Press, 1988).
- BACARISSE, Pamela: *Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig* (Calgary/ Cardiff, Univ. of Calgary Press/ Univ. of Wales Press, 1993).
- BORINSKY, Alicia: *Ver/ Ser visto (Notas para una analítica poética)* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978).
- CAMPOS, René Alberto: *Espejos: la textura cinemática en "La traición de Rita Hayworth"* (Madrid, Pliegos, 1985).
- CORBATA, Jorgelina: *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* (Madrid, Orígenes, 1988).
- ECHAVARREN, Roberto/ GIORDANO, Enrique: *Manuel Puig: Montaje y alteridad del sujeto* (Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico: Monografías del Maiten, 1986).
- EZQUERRO, Milagros: *Que raconter c'est apprendre à mourir. Essai d'analyse de "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig* (Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines/ Université de Toulouse-Le-Mirail, 1981).
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: *La narrativa de Manuel Puig (Por una crítica en libertad)* (La Laguna, Publicaciones de la Universidad de Laguna, [Colección Monografías n.º 6], 1982).
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (ed.): *Manuel Puig. La Semana del Autor sobre Manuel Puig se celebró en Madrid del 24 al 27 de abril de 1990* (Madrid, Cultura Hispánica, 1991).
- GIORDANO, Alberto: *La experiencia narrativa. Juan José Saer - Felisberto Hernández - Manuel Puig* (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1992).
- JESSEN, Patricia B.: *La realidad en la novelística de Manuel Puig* (Madrid, Pliegos, 1990).
- KERR, Lucille: *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig* (Urbana & Chicago, Univ. of Illinois Press, 1987).
- LAVERS, Norman: *Pop Culture into Art: The Novels of Manuel Puig* (Columbia MO, University of Missouri Press, 1988).

- MUÑOZ, Elías Miguel: *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig* (Madrid, Pliegos, 1987).
- PAULS, Alan: *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires, Hachette, 1986).
- SOLOTOREVSKY, Myrna: *Literatura <—> Paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa* (Gaithersburg, Hispamérica, 1988).
- STEIMBERG DE KAPLAN, Olga: *Manuel Puig. Un renovador de la novela argentina* (Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán: Secretaría de Extensión Universitaria, 1989).
- TITTLER, Jonathan: *Manuel Puig*, (New York, Twayne, 1993).

2.3. Entrevistas

- CATELLI, Nora: *Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo melifluo*, en: "Quimera", XVIII, abril de 1982, pp. 22-25.
- CHRIST, Ronald: *An interview with Manuel Puig*, en: "Partisan Review", XLIV, 1977, pp. 52-61.
- CHRIST, Ronald: *A last interview with Manuel Puig*, en: "World Literature Today", LXV, núm. 4, 1991, pp. 571-578.
- CODDOU, Marcelo: *Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: "El beso de la mujer araña"*, en: "The American Hispanist", II, núm. 18, mayo de 1977, pp. 12-13.
- CORBATA, Jorgelina: *Encuentros con Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", CXXIII-CXXIV, 1983, pp. 591-620.
- DIEZ, Luys A.: *"El beso de la mujer araña": parábola de la represión sexual*, en: "Camp de l'arpa", XL, enero de 1977, pp. 23-26.
- FOSSEY, Jean-Michel: *Manuel Puig*, en: *Galaxia latinoamericana* (Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973), pp. 132-152.
- GARCÍA, Gustavo/ LUNA, Andrés de: *Rock, arañas, nenonas y manuelas. Manuel Puig en Nueva York*, en: "Revista de la Universidad de México", XXXIII, 7, 1979, pp. 25-27.
- MONTERO, Rosa: *Entrevista: Manuel Puig -Un caracol sin concha*, en: "País semanal", núm. 606, 20-XI-1988, pp. 24-31.
- MUJICA, Bárbara: *El mundo imaginario de Manuel Puig*, en: "Américas", XXXVIII, núm. 3, may-june 1986, pp. 2-7.
- OSORIO, Manuel: *Entrevista con Manuel Puig. Géneros menores: "Soy tan macho que las mujeres me parecen maricas"*, en: "Cuadernos para el diálogo", CCXXXI, 1977, pp. 51-53.

- QUIBLIER, Jean-Michel/ JOECKER, Jean-Pierre: *Entretien avec Manuel Puig*, en: "Masques -Revue des homosexualités", XI, 1981, pp. 29-32.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *El folletín rescatado: entrevista a Manuel Puig*, en: "Revista de la Universidad de México", octubre de 1972, pp. 25-35.
- ROFFÉ, Reina: *Manuel Puig: Del "kitsch" a Lacan*, en: Reina Roffé (ed.): *Espejo de escritores* (Hanover USA, Ediciones del Norte, 1985), pp. 130-145.
- SOSNOWSKI, Saúl: *Manuel Puig: Entrevista*, en: "Hispanamérica", III, 1973, pp. 69-80.
- TORRES FIERRO, Danubio: *Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería*, en: "Eco", CLXXIII, marzo de 1975, pp. 507-515.
- TORRES FIERRO, Danubio: *Memoria Plural -Entrevistas a escritores latinoamericanos* (Buenos Aires, Sudamericana, 1986), pp. 204-214.
- VOGL, Walter: *Das Unbehagen an der Wirklichkeit: Der argentinische Schriftsteller Manuel Puig über Bücher, Filme, Politik und Sexualität*, en: "Basler Zeitung", 29 de octubre de 1986.

2.4 Reseñas y artículos periodísticos

- AUTRAND, Dominique: *Les édens de pacotille*, en: "Quinzaine littéraire", 329, 16-31 de julio de 1980, pp. 12-13.
- BARRADAS, Efraín: *Puig, Manuel: "El beso de la mujer araña"*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", CCCLXXI, mayo de 1981, pp. 453-458.
- BENSOUSSAN, Albert: *L'Argentine malade du tango*, en: "Quinzaine littéraire", 1-15 de junio de 1972, pp. 11-12.
- BIANCIOTTI, Hector: *Manuel Puig, le rebelle de la Pampa*, en: "Le Nouvel Observateur", 29 de agosto-4 de septiembre de 1981, 877, p. 69.
- BROOKS, Valerie: *Movie Dreams in Argentina*, en: "Newsweek", 7-V-1979.
- CABRERA INFANTE, Guillermo: *La última traición de Manuel Puig*, en: "El País", 24-VII-1990, p. 22.
- CAMOZZI, Rolando: *Manuel Puig: "La traición de Rita Hayworth"*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", CCXLII, febrero de 1970, pp. 488-491.
- CARIGNANO, Dante: *Contar y escuchar el amor y la muerte*, en: "Insula", 510, junio de 1989, p. 25.
- CARRANZA, José María: *Manuel Puig, "La traición de Rita Hayworth"*, en: "Revista Iberoamericana", LXXVIII, 1972, pp. 152-153.

- FILER, Malva: *Manuel Puig. "Cae la noche tropical"*, en: "World Literature Today", LXIV, 3, summer 1990, p. 443.
- FOSTER, David W.: *Puig, Manuel, "El beso de la mujer araña"*, en: "Latin American Literary Review", XIII, 1978, pp. 73-74.
- FRESSARD, Jacques: *Lecteurs, attention! L'auteur vous maudit*, en: "Quinzaine littéraire", 429, 1-15 de diciembre de 1984, pp. 8-10.
- GREGORICH, Luis: *Dos ausencias: Puig y Bayley*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", CDLXXXIX, marzo de 1991, pp. 129-131.
- JOZEF, Bella: *Manuel Puig, Cae la noche tropical*, en: "Hispanamérica", XIX, núm. 56/57, 1990, pp. 215-217.
- JUSTO, Luis: *"La traición de Rita Hayworth"*, en: "Sur", CCCXV, 1968, pp. 97-98.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza: *Distraer a la muerte -Manuel vuelve a privilegiar lo femenino -Cae la noche tropical*, en: "El País" (9-10-88).
- MARTÍ, Octavi: *Sueños hechos de palabras*, en: "El País", 24-VII-1990, p. 23.
- MIGNOLO, Walter: *"Boquitas pintadas"*, en: "Caravelle-Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien", XV, 1970, p. 169.
- REGAZZONI, Susanna: *En una noche tropical dos señoras...*, en: "Rassegna Iberistica", XLI, diciembre de 1991, pp. 29-40.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros: *Puig, Manuel: Bajo un manto de estrellas*, en: "Insula", CDLII/CDLIII, 1984, p. 15.
- SAWHILL, Ray: *Fathers and Sons: "Eternal Curse on the Reader of These Pages"*, en: "Newsweek", 28-VI-1982, pp. 74-75.
- WILSON, S.R.: *"Pubis angelical"*, en: "Latin American Literary Review", XIV, 1980, pp. 74-76.

2.5 Artículos, actas de congresos, capítulos en libros, etc.

- Actes du colloque sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa (Fontenay-aux-Roses, avril 1982)*, en: "Les Cahiers de Fontenay", XXVI-XXVII, 1982 (v. Bianchi, Ezquerro, Golluscio de Montoya, González Uriarte, Molho, Obregón, Ramond, Silva-Cáceres, Thiebaut, Vich-Campos).
- ALSINA, Jean: *"El beso de la mujer araña" de Manuel Puig como relato - Algunas sugerencias*, en: *Organizaciones textuales*, pp. 279-285.

- ANDREU, Alicia G.: *El folletín: de Galdós a Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", CXXIII-CXXIV, 1983, pp. 541-546.
- ALTER, Robert: *Mimesis and the motive for fiction*, en: "TriQuarterly", XLII, 1978, pp. 228-249.
- BACARISSE, Pamela: *The First Four Novels of Manuel Puig: Parts of a Whole ?*, en: "Ibero-Amerikanisches Archiv", (Neue Folge) IV, 1978, pp. 253-263.
- BACARISSE, Pamela: *The Projection of Peronism in the Novels of Manuel Puig*, en: Daniel Balderston (ed.), *Historical Novel in Latin America* (Gaithersburg, Hispamérica/ Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986), pp. 185-199.
- BACARISSE, Pamela: *Superior Men and Inferior Reality: Manuel Puig's "Pubis angelical"*, en: "Bulletin of Hispanic Studies", LXVI, 1989, pp. 361-370.
- BACARISSE, Pamela: *Manuel Puig: "Boquitas pintadas"*, en: Philip Swanson (ed.): *Landmarks in Modern Latin American Fiction* (London/ New York, Routledge, 1990), pp. 207-221.
- BACARISSE, Pamela: *Chivalry and "Camp" sensibility in "Don Quijote", with some thoughts on the novels of Manuel Puig*, en: "Forum for Modern Language Studies", XXVI/2, abril 1990, pp. 127-143.
- BACARISSE, Pamela: *Manuel Puig (1932-1990)*, en: "Revista Iberoamericana", LVI, núm. 152-153, julio-dic. 1990, pp. 1365-1370.
- BACARISSE, Pamela: *"Sangre de amor correspondido" de Manuel Puig: subjetividad, identidad y paranoia*, en: "Revista Iberoamericana", LVII, núm. 155-156, abril-sept. 1991, pp. 469-479.
- BACARISSE, Pamela: *Manuel Puig and the Uses of Culture*, en: "Review of Contemporary Fiction", XI, núm. 3, 1991, pp. 197-207.
- BACARISSE, Pamela: *Manuel Puig's "sentimiento trágico de la vida"*, en: "World Literature Today", LXV, núm. 4, 1991, pp. 631-636.
- BERNAL, A. Alejandro: *Super-hombre "versus" super-mujer: tiranía y sexo en "Pubis angelical" de Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", LII, 137, 1986, pp. 991-998.
- BIANCHI, Soledad: *Discurso e historia en "La traición de Rita Hayworth"*, en: Actes du colloque sur l'oeuvre..., pp. 93-100.
- BIANCHI, Soledad: *"La traición de Rita Hayworth", una novela dialógica*, en: "Revista Iberoamericana", LIII, 141, 1987, pp. 837-860.

- BOCCIA, Michael: *Versions (con-, in- and per-) in Manuel Puig's and Hector Babenco's "Kiss of the Spider Woman", novel and film*, en: "Modern Fiction Studies", XXXII, 3, 1986, pp. 417-426.
- BOLING, Becky: *"El beso de la mujer araña": Or Whose Story is it?*, en: "Gestos" (Irvine, Calif.), III, núm. 5, abril 1988, pp. 85-93.
- BOLING, Becky: *From "Beso" to "Beso": Puig's experiments with genre*, en: "Symposium", XLIV/2, summer 1990, pp. 75-87.
- BORELLO, Rodolfo A.: *"Boquitas pintadas": narración y sentido*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", mayo de 1991, CDXCI, pp. 7-20.
- BORINSKY, Alicia: *Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", XC, 1975, pp. 29-45.
- BUENO CHÁVEZ, Raúl: *Sobre la enunciación narrativa: de la teoría a la crítica y viceversa (a propósito de la novelística de M. Puig)*, en: "Hispanamérica", XI, 1982, pp. 35-47.
- CAMPOS, René: *Las 'películas de mujeres' y "La traición de Rita Hayworth"*, en: Rose S. Minc (ed.), *op. cit.*, pp. 59-67.
- CAMPOS, René A.: *Una estrategia fallida: el re-cuento en "Sangre de amor correspondido"*, en: "Chasqui", XVIII, núm. 2, 1989, pp. 36-42.
- CATELLI, Nora: *El caso Puig*, en: "Quimera", XXIII, septiembre de 1982, pp. 30-35.
- CHAMBERLAIN, Lori: *The subject in exile. Puig's "Eternal curse on the reader of these pages"*, en: "Novel: a forum on fiction", XX, 3, 1987, pp. 260-275.
- CHAMBERS, Ross: *Opposition by Appropriation: Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman"*, en: "AUMLA - Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association", LXXIV, nov. 1990, pp. 201-223.
- CHRISTIAN, Karen S.: *El mito del "hombre superior" y la liberación de la mujer colonizada en "Pubis angelical"*, en: "Alba da América", IV, núm. 6-7, july 1986, pp. 93-103.
- CODDOU, Marcelo: *Complejidad estructural de "El beso de la mujer araña", de Manuel Puig*, en: "Inti", VII, spring 1978, pp. 15-27.
- COLMEIRO, José F.: *Lenguajes propios y lenguajes apropiados en "The Buenos Aires Affair" de Manuel Puig*, en: "Hispanic Review", LVII, 2, 1989, pp. 165-188.
- CONTE, Rafael: *Manuel Puig o la tradición renovada*, en: *Lenguaje y violencia -Introducción a la narrativa hispanoamericana* (Madrid, Al-Borak, 1972), pp. 253-257.

- DAPAZ STROUT, Lilia: *Más allá del principio del placer del texto: Pascual, Puig y la pasión de la escritura: "El misterio de la celda siete"*, en: "Hispanic Journal", V, núm. 1, fall 1983, pp. 87-99.
- DÉBAX, Michelle: *Autorepresentación y autoreferencialidad en un texto narrativo: "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig*, en: *Organizaciones textuales*, pp. 287-294.
- DÉBAX, Michelle/ EZQUERRO, Milagros/ RAMOND, Michèle: *Marginalité des personnages et ses effets sur le discours dans "El beso de la mujer araña", de Manuel Puig*, en: "Imprévue", 2e trimestre 1980, pp. 92-111.
- D'LUGO, Carol Clark: *El beso de la mujer araña: Norm and deviance in the fiction/ as the fiction*, en: "Symposium", XLIV/4, winter 1990-91, pp. 235-251.
- DOBRIAN, Susan Lucas: *Verse siendo visto: la red sexual / textual / visual en "Pubis angelical"*, en: "Revista de estudios hispánicos", XXVI, núm. 1, 1992, pp. 81-102.
- DOLGOPOL, Hugo: *Puig: Los límites del folletín*, en: "Boletín Cultural y Bibliográfico" (Bogotá), XVIII, núm. 2, 1981, pp. 67-74.
- DU POUY, Steven: *Brazilian Nights, Argentina Voices: "Tropical Night Falling"*, en: "Review of Contemporary Fiction", XI, núm. 3, 1991, pp. 246-251.
- ECHAVARREN, Roberto: *"El beso de la mujer araña" y las metáforas del sujeto*, en: "Revista Iberoamericana", CII-CIII, 1978, pp. 65-75.
- EDSON, Laurie: *Visible Language in Contemporary Culture (On "El beso de la mujer araña")*, en: "Visible Language", XIX, núm. 4, autumn 1985, pp. 410-425.
- EPPEL, Juan Armando: *"The Buenos Aires Affair" y la estructura de la novela policiaca*, en: "La Palabra y el Hombre", XVIII, abril-junio de 1976, pp. 43-59; también en: "Revista de Literaturas Hispánicas", X, 1976, pp. 19-56.
- EZQUERRO, Milagros: *Le fonctionnement sémiologique des personnages dans "Bajo un manto de estrellas" de Manuel Puig*, en: "Caravelle -Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien", XL, 1983, pp. 47-58.
- EZQUERRO, Milagros: *Norme et transgression dans "El beso de la mujer araña"*, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 143-146.
- EZQUERRO, Milagros: *La organización narrativa: el relato y el diálogo*, en: *Organizaciones textuales*, pp. 295-299.
- FERNÁNDEZ, Liliana Marta: *Manuel Puig: El verso y el reverso del texto*, en: "Hispanamérica", L, 1988, pp. 47-57.
- FOSTER, David W.: *Manuel Puig and the Uses of Nostalgia*, en: "Latin American Literary Review", I, 1972, pp. 79-81.

- GARCÍA, Franklin: *Distintas formas de montaje en la novelística hispanoamericana contemporánea*, en: "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", III/1, 1978, pp. 1-25.
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: "*Pubis angelical*", *el palimpsesto (El personaje en busca del personaje)*, en: "Anales de Literatura Hispanoamericana", VIII, 1980, pp. 103-112.
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: "*Pubis angelical*", *de Manuel Puig, o el discurso espejante*, en: Keith McDuffie/ Alfredo Roggiano (ed.), *Texto/ contexto en la literatura iberoamericana* (Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980), pp. 103-107.
- GIMFERRER, Pere: *Aproximaciones a Manuel Puig*, en: *Radicalidades* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978), pp. 84-97.
- GNUTZMANN, Rita: "*El beso de la mujer araña*": *De la novela al teatro*, en: "Iberoromania", 27/28, 1988, pp. 220-234.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva: *Director y procesado: elementos pseudo-dramáticos en "El beso de la mujer araña"*, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 147-152.
- GONZÁLEZ-URIARTE, Walter: "*El beso de la mujer araña*" y el cine, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 101-105.
- HAZERA, Lydia H.: *Narrative Techniques in Manuel Puig's "Boquitas Pintadas"*, en: "Latin American Literary Review", II, 1973, pp. 45-53.
- HAZERA, L. D.: *Cinematic Influences in the Works of Cabrera Infante, Puig, and Vargas Llosa*, en: "New Orleans Review", XII, 3, 1985, pp. 43-52.
- HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl: *El reto de la mujer araña*, en: "Casa de las Américas", XXXII, núm. 184, julio-sept. 1991, pp. 70-76.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro: *Condenados por leer: lectura y lectores de Puig en "Maldición eterna a quien lea estas páginas"*, en: "Hispanic Review", LXI, núm. 4, autumn 1993, pp. 483-500.
- IBÁÑEZ AVENDAÑO, Begoña: *La mimesis como parámetro en la narrativa de Manuel Puig*, en: "Letras de Deusto", XVI, 36, 1986, pp. 91-105.
- INGENSCHAY, Dieter: *Manuel Puig: "El beso de la mujer araña"*, en: Volker Roloff / Harald Wetzlauff-Eggebert, *Der hispanoamerikanische Roman* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992), t. II, pp. 193-204.
- JOZEF, Bella: *Manuel Puig: reflexión al nivel de la enunciación*, en: "Nueva Narrativa Hispanoamericana", IV, 1974, pp. 111-116.
- JOZEF, Bella: *El encantador que te hizo llorar o la dimensión renovadora del folletín*, en: Keith McDuffie/ Alfredo Roggiano (ed.), *Texto/contexto en la literatura ibe-*

- roamericana (Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980), pp. 163-171.
- KARETNIKOVA, Inga: *Cinematic Qualities in the Novel "Kiss of the Spider Woman"*, en: "Film/ Literature Quarterly", XV, núm. 3, 1987, pp. 164-168.
- KERR, Lucille: *"The Buenos Aires Affair": un caso de repetición criminal*, en: "Texto crítico", XVI-XVII, 1980, pp. 201-232.
- KERR, Lucille: *The fiction of popular design and desire: Manuel Puig's "Boquitas pintadas"*, en: "Modern Language Notes", XCVII, 1982, pp. 411-421.
- KERR, Lucille: *The Dis-appearance of a Popular Author: Stealing around Style with Manuel Puig's "Pubis Angelical"*, en: *Reclaiming the Author: Figures and Fictions from Spanish America* (Durham / London, Duke University Press, 1992, pp. 89-110).
- KULIN, Katalin: *Metamorphosis in Manuel Puig's Works*, en: "Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae", XXX, 3-4, 1988, p. 303-322.
- LE BIGOT, Claude: *Fantasme, mythe et parole dans "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig*, en: "Les Langues Néo-latines", CCXXXVIII, 1981, pp. 25-56.
- LEWIS, Bart L.: *"Pubis angelical": La mujer codificada*, en: "Revista Iberoamericana", CXXIII-CXXIV, 1983, pp. 531-540.
- LEWIS, Bart L.: *Narrative Structure in Manuel Puig's "Maldición eterna a quien lea estas páginas"*, en: "Hispanic Journal", VII, núm. 2, 1986, pp. 81-85.
- LIBERTELLA, Héctor: *"The Buenos Aires Affair"*, en: *Nueva Escritura en Latinoamérica* (Caracas, Monte Avila, 1977), pp. 86-89.
- LINDSTROM, Naomi: *The Problem of Pop Culture in the Novels of Manuel Puig*, en: "American Hispanist", XXX-XXXI, nov.-dic. 1978, pp. 28-31.
- LINENBERG, Raquel: *Léxico argentino de "El beso de la mujer araña"*, y algunos apuntes más, en: "Les Langues Néo-latines", CCXL, 1982, pp. 49-66.
- LINENBERG-FRESSARD, Raquel: *Les noms de personnages dans "La tracción de Rita Hayworth" de Manuel Puig*, en: "Les Langues Néo-Latines", LXXIX, 1985, pp. 81-94.
- LINENBERG-FRESSARD, Raquel: *La motivation des noms de personnages dans "Pubis angelical" de Manuel Puig*, en: "Imprévue", 1986/1, pp. 99-109.
- LUDMER, Iris Josefina: *"Boquitas pintadas", siete recorridos*, en: "Actual" (Mérida, Ven.), 1971, pp. 3-22.

- LURASCHI, Ilse Adriana: *Donde se trata de la virginidad, otros milagros y demás razones de amor y sexo en dos textos de Manuel Puig, con todo sistema*, en: "Hispanic Journal", I, 1979, pp. 63-70.
- MAC ADAM, Alfred John: *Manuel Puig's Chronicles of provincial life*, en: "Revista Hispánica Moderna", XXXVI, 1970-71, pp. 50-65.
- MAC ADAM, Alfred: *Las crónicas de Manuel Puig*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", CCLXXIV, 1973, pp. 84-107.
- MAC CRACKEN, Ellen: *Manuel Puig's "Hearthbreak Tango": Women and Mass Culture*, en: "Latin American Literary Review", IX, 1981, pp. 27-35.
- MACCHI, Yves: *Fonction narrative des notes infrapaginales dans "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig*, en: "Les Langues Néo-latines", CCXL, 1982, pp. 67-81.
- MAGNARELLI, Sharon: *The Spring 1983 Theatre Season in Mexico (El beso de la mujer araña)*, en: "Latin American Theatre Review", XVII, núm. 1, fall 1983, pp. 69-71.
- MAGNARELLI, Sharon: *Manuel Puig's "La traición de Rita Hayworth": Betrayed by the Cross-Stitch*, en: *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel* (Lewisburg, Bucknell University Press/ London & Toronto: Associated University Presses, 1985), pp. 117-146.
- MANZOR-COATS, Lillian: *Un affair de traición: el lector en dos novelas de Puig*, en: "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", XIV, 27, 1988, p. 111-127.
- MARCO, Joaquín: *Manuel Puig: "Pubis Angelical" (1979)*, en: *Literatura hispanoamericana: Del modernismo a nuestros días* (Madrid, Espasa-Calpe, 1987), pp. 440-443.
- MARCOS, Juan Manuel: *Puig, Plutarco, Goethe: la dramaticidad cronotópica de "El beso de la mujer araña"*, en: "Latin American Theatre Review", XX, 1, 1986, pp. 5-9.
- MASIELLO, Francine R.: *Jail house flicks: projections by Manuel Puig*, en: "Symposium", XXXII, 1978, pp. 15-24.
- MERRIM, Stephanie: *For a New (Psychological) Novel in the Works of Manuel Puig*, en: "Novel", XVII, 1983/84, pp. 141-157.
- MERRIM, Stephanie: *Bridging the Gap: Freud and Film in Guillermo Cabrera Infante's "Three Trapped Tigers" and Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman"*, en: John King (ed.): *Modern Latin American Fiction: A Survey* (London/ Boston, Faber & Faber, 1987), pp. 268-282.
- MERRIM, Stephanie: *Through the Film Darkly, Grade-B-Movies, and Dreamwork in "Tres tristes tigres" and "El beso de la mujer araña"*, en: "Modern Language Studies", XV, núm. 4, 1985, pp. 300-312.

- MIMOSO-RUIZ, Duarte: *Aspects des "media" dans "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig (1976) et "La tía Julia y el escribidor" de Mario Vargas Llosa (1977)*, en: "Les Langues Néo-latines", CCXL, 1982, pp. 29-47.
- MINARD, Evelyne: *"La traición de Rita Hayworth": Violence et mort dans l'Argentine de Manuel Puig*, en: "Caravelle -Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien", XXXIX, 1982, pp. 75-80.
- MINARD, Evelyne: *La pulsion orale, support de l'inter-texte dans la composition de José Casals "Chapitre XII de La traición de Rita Hayworth"*, en: "Caravelle", LI, 1988, pp. 59-74.
- MINC, Rose S. (ed.): *Literature and popular culture in the Hispanic World* (Gaithersburg, Ediciones Hispamérica & Montclair State College, 1981) (v. Campos, Morello-Frosch, Yúdice).
- MITCHELL, Phyllis: *The Reel against the Real: Cinema in the Novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*, en: "Latin American Literary Review", XI, 1977, pp. 22-29.
- MOLHO, Maurice: *Tango de la madre araña*, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 161-168.
- MOLINA WATSON, Cecilia: *Voz, fluir de la conciencia y psicoanálisis en la novela "Sangre de amor correspondido" de Manuel Puig*, en: "Filología y Lingüística", XII, núm. 2, 1986, pp. 61-74.
- MORALES, Miguel Angel: *The Puig Affair*, en: "Revista de la Universidad de México", XXXIII, núm. 7, marzo 1979, pp. 22-24.
- MORELLO-FROSCH, Marta: *"La traición de Rita Hayworth" o el arte nuevo de narrar películas*, en: "Sin nombre", IV, 1970, pp. 77-82.
- MORELLO-FROSCH, Marta: *Usos y abusos de la cultura popular: "Pubis angelical" de Manuel Puig*, en: Rose S. Minc (ed.), *op. cit.*, pp. 31-42.
- MORELLO-FROSCH, Marta: *La sexualidad opresiva en las obras de Manuel Puig*, en: "Nueva Narrativa Hispanoamericana", V, 1975, pp. 151-157.
- MORINO, Angelo: *Tanghi e pellicole hollywoodiane nei romanzi di Manuel Puig*, en: "Belfagor", XXXII, 1977, pp. 395-408.
- MÜLLER, Hans-Joachim: *Die Vorschläge Manuel Puigs zur Verbesserung des argentinischen Nationalcharakters in "El beso de la mujer araña"*, en: "Lateinamerika-Studien", XIX, 1985, pp. 447-458.

- MUÑOZ, Elías Miguel: *"Sangre de amor correspondido" y el discurso del poder judeo-cristiano*, en: "Revista Iberoamericana", CXXX-CXXXI, 1985, pp. 73-88.
- MUÑOZ, Elías Miguel: *El discurso utópico de la sexualidad en "El beso de la mujer araña"*, en: "Revista Iberoamericana", LII, 135-136, abril-septiembre de 1986, pp. 361-378.
- MUÑOZ, Elías Miguel: *Lo fantástico y lo maravilloso en "Pubis angelical" de Manuel Puig*, en: "Hispanamérica", XVI, 46-47, 1987, pp. 189-196.
- OBREGÓN, Osvaldo: *"El beso de la mujer araña": la adaptación teatral de Manuel Puig*, en: Actes du colloque sur l'oeuvre..., pp. 115-121.
- ORDÓÑEZ, Montserrat: *El computador como instrumento de investigación: una concordancia de "Boquitas pintadas" de Manuel Puig*, en: Blas Matamoro (ed.): *Los escritores hispanoamericanos frente a sus críticos (coloquio internacional en Toulouse, 10-12 de marzo de 1982)* (Toulouse, Université Le Mirail, 1983), pp. 87-105.
- ORDÓÑEZ DE PARRA, Montserrat: *"Tres tristes tigres" y "La traición de Rita Hayworth": teoría y práctica del discurso narrativo*, en: "Eco", CLXXIII, 1975, pp. 516-529.
- Organizaciones textuales (textos hispánicos) - Actas del III simposio del Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-Le-Mirail* (Toulouse, mayo de 1980) (Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail: Travaux de l'Université, núm. XVI, 1980) (v. Alsina, Débax, Ezquerro, Perrin/ Zmantar, Vanderlynden).
- OSTERGAARD, Ane-Grethe: *Dinámica de la ficción en "El beso de la mujer araña"*, en: "Latin American Theatre Review", XIX, 1, 1985, pp. 5-12.
- OVIEDO, José Miguel: *La doble exposición de Manuel Puig*, en: "Eco", XXXI/6, núm. 192, octubre de 1977, pp. 607-626.
- PANESI, Jorge: *Manuel Puig: Las relaciones peligrosas*, en: "Revista Iberoamericana", CXXV, 1983, pp. 903-917.
- PELLÓN, Gustavo: *Manuel Puig's Contradictory Strategy: Kitch Paradigms Versus Paradigmatic Structure in "El beso de la mujer araña" and "Pubis angelical"*, en: "Symposium", XXXVII, 1983, pp. 186-201.
- PERALTA PERALTA, Sergio: *Funcionalidad del lector en "Boquitas pintadas" de Manuel Puig*, en: "Cuadernos de Filología" (Antofagasta), VI, 1977, pp. 47-93.
- PERRIN, Annie/ ZMANTAR, Françoise: *La telaraña modelo de organización textual en "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig -Elementos para una hifología del texto*, en: *Organizaciones textuales*, pp. 263-299.

- PIGLIA, Ricardo: *Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de "La traición de Rita Hayworth" de Manuel Puig*, en: J. Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, t. II, (Buenos Aires, Paidós, 1972), pp. 350-362.
- RAMOND, Michèle: *La femme ombilicale: Quelques réflexions sur la Femme araignée à partir de l'image de couverture*, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 155-168.
- RANUCCI, Elisa: *Manuel Puig*, en: Wolfgang Eitel (ed.), *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen* (Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1978), pp. 56-73.
- REEDY, Daniel R.: *Del beso de la mujer araña al de la tía Julia: estructura y dinámica interior*, en: "Revista Iberoamericana", CXVI-CXVII, 1981, pp. 109-116.
- RODIEK, Christoph: *"El beso de la mujer araña" in den Versionen von Puig, Schrader und Babenco. Gattungstransformation und Medienwechsel*, en: M. Moog-Grünwald/ Christoph Rodiek (eds.), *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen* (Frankfurt a.M., Peter Lang, 1989), pp. 335-350.
- RODRÍGUEZ, Anamaría de: *Manuel Puig: ¿De lo cursi al arte?*, en: "Eco", CCVI, diciembre 1978, pp. 198-214.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio: *"Boquitas pintadas": folletín unanimista?*, en: "Sin Nombre", V, núm. 1, 1975, pp. 50-56.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *"La traición de Rita Hayworth": Un tarea de desmitificación*, en: *Narradores de esta América* (Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974), t. II, pp. 365-380.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Los sueños de Evita: a propósito de la última novela de Manuel Puig*, en: *Narradores de esta América, op. cit.*, pp. 381-393.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *Manuel Puig y la capacidad expresiva de la lengua popular*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", CCXLV, 1970, pp. 490-497.
- RUPRECHT, Hans-Georg: *Passions récitées et sémiotisation du fantasme: Durrell, Puig, Jabès*, en: Didier Coste/ Michel Zérafra (eds.), *Le récit amoureux (Colloque au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 12-22 juillet 1982)* (Seyssel, Champ Vallon, 1984), pp. 157-167.
- SAFIR, Margery A.: *Mitología: otro nivel de metalenguaje en "Boquitas pintadas"*, en: "Revista Iberoamericana", XC, 1975, pp. 47-58.
- SALGADO, María: *En torno a Manuel Puig y sus metamorfosis del narrador*, en: "Hispanic Journal", VII, núm. 1, 1985, pp. 79-90.

- SARDUY, Severo: *"Boquitas pintadas": parodia e injerto*, en: "Sur", CCCXXI, 1969, pp. 71-77.
- SARDUY, Severo: *Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig*, en: "Revista Iberoamericana", LXXVI-LXXVII, 1971, pp. 555-567.
- SCHIMINOVICH, Flora H.: *El juego narcisista y ficcional en "Sangre de amor correspondido"*, en: "Discurso literario", I, núm. 2, spring 1984, pp. 295-301.
- SILVA, Mauricio Pedro da: *Hibridismo pos-moderno: "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig*, en: "Les Langues Néo-latines", LXXXVI, núm. 281, fasc. 2, 1992, pp. 75-86.
- SILVA-CÁCERES, Raúl: *Técnicas de suspensión y alienación en "El beso de la mujer araña"*, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 123-130.
- SOLOTOREVSKY, Myrna: *El cliché en "Pubis angelical" y "Boquitas pintadas": desgaste y creatividad*, en: "Hispanamérica", XIII, 38, 1984, pp. 3-18.
- SOLOTOREVSKY, Myrna: *Sexo e imaginación, isotopias semánticas básicas de "La traición de Rita Hayworth" de Manuel Puig*, en: "Anales de literatura hispanoamericana", núm. 16, 1987, pp. 229-263.
- SORIA, Andrés: *"Boquitas pintadas", de Manuel Puig, anotaciones de lectura*, en: "Revista de la Universidad Complutense", XXVI, núm. 108, abril-junio 1977, (= *Homenaje a Mathilde Pomés -Estudios sobre literatura del siglo XX*), pp. 339-375.
- SOSNOWSKI, Saúl: *Las telarañas del deseo*, en: "Cuadernos Hispanoamericanos", mayo de 1991, CDXCI, pp. 21-30.
- SOUTHARD, David R.: *"Betrayed" by Manuel Puig: reader deception and anti-climax in his novels*, en: "Latin American Literary Review", IX, 1976, pp. 22-28.
- SPERANZA, Graciela: *Manuel Puig: Malédiction... éternelle... à... qui lise... ces pages*, en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80* (Frankfurt a. M., Vervuert, 1991), pp. 135-151.
- SWANSON, Philip: *Sailing Away on a Boat to Nowhere: "El beso de la mujer araña" and "Kiss of the Spider Woman", from Novel to Film*, en: Jennifer Lowe/ Philip Swanson (eds.): *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley* (Edinburgh, Univ. of Edinburgh: Department of Hispanic Studies, 1989), pp. 331-359.
- THIEBAUT, Guy: *"El beso de la mujer araña", novela comprometida*, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 131-142.
- THOMPSON, Douglas C.: *Manuel Puig's "Boquitas Pintadas": True Romance For Our Time*, en: "Critique: Studies in Modern Fiction", XXIII, 1, 1981, pp. 37-44.

- TITTLER, Jonathan: *"Betrayed by Rita Hayworth": The Androgynous Text*, en: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel* (Ithaca/London, Cornell University Press, 1984), pp. 78-100.
- TITTLER, Jonathan: *Order, Chaos, and Re-order: The Novels of Manuel Puig*, en: "Kentucky Romance Quarterly", XXX, 1984, pp. 187-201.
- TRIVIÑOS, Gilberto: *La destrucción del verosímil folletinesco en "Boquitas pintadas"*, en: "Texto crítico", IX, 1978, pp. 117-130.
- VANDERLYNDEN, Anne-Marie: *Hacia una semiología de los discursos referidos en "El beso de la mujer araña"*, en: *Organizaciones textuales*, pp. 271-277.
- VICH-CAMPOS, Maryse: *L'invention de Molina (à propos du film "Cat People" dans "El beso de la mujer araña"*, de Manuel Puig, en: *Actes du colloque sur l'oeuvre...*, pp. 107-114.
- VILLANUEVA, Darío/ VIÑA LISTE, José María: *Manuel Puig*, en: *Del "Realismo mágico" a los años ochenta* (Madrid, Espasa-Calpe, 1991), pp. 352-362.
- VILLO, Sloan de: *Manuel Puig's "Kiss of the Spider Woman" as postliterature*, en: "The International Fiction Review", XIV, 1, 1987, pp. 23-26.
- WEISS, Judith A.: *Dynamic correlations in "Hearthbreak tango"*, en: "Latin American Literary Review", V, 1974, pp. 137-141.
- WYERS WEBER, Frances: *Manuel Puig at the Movies*, en: "Hispanic Review", XLIX, 1981, pp. 163-181.
- YÚDICE, George: *"El beso de la mujer araña" y "Pubis angelical": Entre el placer y el saber*, en: Rose S. Minc (ed.), *op. cit.*, pp. 43-57.
- ZAMORA, Lois Parkinson: *Clichés and Defamiliarization in the Fiction of Manuel Puig and Luis Rafael Sánchez*, en: "Journal of Aesthetics and Art Criticism", XLI, 4, summer 1983, pp. 421-436.
- ZAMORA, Lois Parkinson: *The Reader at the Movies, Semiotic Systems in Percy, Walker, "The Moviegoer", and Puig, Manuel, "La traición de Rita Hayworth"*, en: "American Journal of Semiotics", III, núm. 1, 1984, pp. 49-67.
- ZAMORA, Lois Parkinson: *"Le chaudron fêlé": The use of clichés in fiction by Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez, and Thomas Pynchon*, en: Anna Balakian/ James J. Wilhelm (eds.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association* (New York & London, Garland, 1985), t. III, pp. 148-153.

3 OBRAS DE CREACIÓN LITERARIA

- ARENAS, Reinaldo: *Cantando en el pozo* (Barcelona, Argos Vergara, 1982).
- ARENAS, Reinaldo: *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Barcelona, Argos Vergara, 1983).
- AZÚA, Félix de: *Cambio de bandera* (Barcelona, Anagrama, 1991).
- BENET, Juan: *Saúl ante Samuel* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980).
- BIOY CASARES, Adolfo: *Historias fantásticas* (Madrid, Alianza, 1976).
- BORGES, Jorge Luis: *Ficciones* (Madrid, Alianza, 1986¹³).
- BORGES, Jorge Luis: *Obra poética* (Madrid, Alianza, 1972).
- CABRERA INFANTE, Guillermo: *Vista del amanecer en el trópico* (Barcelona, Plaza & Janés, 1984).
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre Ambroise François: *Les liaisons dangereuses* (Paris, Gallimard, 1990).
- COCTEAU, Jean: *La voix humaine* (Paris, Stock, 1983).
- CONSTANT, Benjamin: *Adolphe. Le cahier rouge, Cécile* (Paris, Gallimard, 1989).
- CORTÁZAR, Julio: *Los relatos I: Ritos* (Madrid, Alianza, 1982⁴).
- CORTÁZAR, Julio: *Los relatos II: Juegos* (Madrid, Alianza, 1985⁴).
- CORTÁZAR, Julio: *Rayuela* (Barcelona, Bruguera, 1984⁶).
- DIDEROT, Denis: *Le neveu de Rameau: Satires, Contes et Entretiens* (ed. Jacques & Anne-Marie Chouillet; Paris, Livre de Poche, 1984).
- FUTORANSKY, Luisa: *Pelos* (Madrid, Temas de Hoy, 1990).
- GALEANO, Eduardo: *Memoria del fuego III: El siglo del viento* (Madrid, Siglo XXI de España, 1988⁷).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad* (ed. Jacques Joset; Madrid, Cátedra, 1986²).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *El general en su laberinto* (Madrid, Mondadori, 1989).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (Madrid, Alfaguara, 1986⁸).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *El otoño del patriarca* (Barcelona, Plaza & Janés, 1980).
- GOPEGUI, Belén: *La escala de los mapas* (Barcelona, Anagrama, 1993).
- HUGO, Victor: *L'Homme qui rit* (Paris, Hetzel-Quantin, sin fecha).

- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Antología poética II (1917-1935)* (ed. Germán Bleiberg; Madrid, Alianza, 1984).
- LAFAYETTE, Marie-Madeleine: *La Princesse de Clèves* (Paris, Garnier Flammarion, 1966).
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Marianela*, en: *Obras Completas* (ed. Federico Carlos Sainz de Robles; Madrid, Aguilar, 1969⁷).
- RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme: *La malédiction paternelle* (ed. facsimilar de la ed. de Leipzig, Buschel, 1780: Genève/ Paris, Slatkine Reprints, 1988), 2 tomos.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael: *La guaracha del Macha Camacho* (Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987¹²).
- SÁNCHEZ-ORTIZ, Emilio: *O* (Barcelona, Josefina Betancor, 1975).
- SORIANO, Mercedes: *Historia de no* (Madrid, Alfaguara, 1989).

4 GENERALIDADES

- ABRAHAM, Karl: *Die Spinne als Traumsymbol*, en: *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften* (Frankfurt a. M., S. Fischer, 1969), t. I, pp. 245-251.
- AGUILAR, Carlos: *Guía del video-cine* (Madrid, Cátedra, 1987).
- BARTHES, Roland: *Mythologies* (Paris, Seuil, 1970).
- BEIT, Hedwig von: *Symbolik des Märchens* (Bern, Francke, 1952 y 1956), 2 tomos.
- BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en: *Illuminationen* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977), pp. 136-169.
- BROCH, Hermann: *Schriften zur Literatur II: Theorie* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975).
- CAMPBELL, Joseph: *The hero with a thousand faces* (Princeton N. J., Princeton Univ. Press, 1968²).
- DÄLLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme* (Diss. Genève: Paris, Seuil, 1977).
- ECO, Umberto: *Sugli specchi e altri saggi* (Milano, Fabbri, 1985).
- FREUD, Sigmund: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (London, Imago Publishing, 1940; = *Gesammelte Werke*, t. XV).
- FREUD, Sigmund: *Über Träume und Traumdeutungen* (Frankfurt a. M., Fischer, 1989).
- GÁLVEZ, Marina: *La novela hispanoamericana contemporánea* (Madrid, Taurus, 1987).

- GENETTE, Gérard: *Figures I* (Paris, Seuil, 1966).
- GENETTE, Gérard: *Figures III* (Paris, Seuil, 1972).
- GIESZ, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches -Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik* (Heidelberg, Wolfgang Rothe, 1960).
- HALLIWELL, Leslie: *Halliwel's Film Guide* (London/ Glasgow/ Toronto/ Sydney/ Auckland, Grafton Books, 1985⁵).
- JUNG, Carl Gustav (et al.): *Der Mensch und seine Symbole* (Olten/ Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1988).
- KONITZKY, Gustav A. (ed.): *Nordamerikanische Indianermärchen* (Düsseldorf/ Köln, Eugen Diederichs, 1963).
- KULESSA, Hanne (ed.): *Die Spinne. Schaurige und schöne Geschichten. Mit Überlegungen zur Spinnenfurcht* (Frankfurt a. M./ Leipzig, Insel, 1991).
- KUNZ, Marco: *Ella, Él y Yo, «personae non gratae» en Historia de no de Mercedes Soriano*, en: Irene Andres-Suárez (et al., eds.), *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina* (Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos: Hispanica Helvetica 4, 1992), pp. 291-305.
- LACAN, Jacques: *Écrits I* (Paris, Seuil, 1966).
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes tropiques* (Paris, Plon, 1984).
- LINDEMANN, Klaus/ ZONS, Raimar Stefan (eds.): *Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Eine Sammlung* (Bonn, Bouvier, 1990).
- LITTLE, Ralph B.: *Oral Aggression in Spider Legends*, en: "American Imago", XXIII, núm. 2, summer 1966, pp. 169-179.
- LITTLE, Ralph B.: *The Resolution of Oral Conflicts in a Spider Phobia*, en: "International Journal of Psycho-Analysis", XLIX, 1968, pp. 492-494.
- LORENZ, Günter W.: *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika* (Tübingen/ Basel, Horst Erdmann, 1971).
- LURKER, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik* (Stuttgart, Alfred Kröner, 1988).
- MARCHESE, Angelo/ FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona, Ariel, 1989).
- MENDOZA, Plinio A.: *El olor de la guayaba: Conversaciones con Gabriel García Márquez* (Barcelona, Bruguera, 1983²).
- MEYER, Doris (ed.): *Lives on the line -The Testimony of Contemporary Latin American Authors* (Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1988).

- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitel aus der Poetik* (trad. por Walter Schamschula; Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967).
- NASH, Jay Robert/ Ross, Stanley Ralph: *The Motion Picture Guide* (Chicago, Cinebooks, 1987).
- PICOCHÉ, Jacqueline: *Dictionnaire étymologique du français* (Paris, Robert, 1983).
- PIETRO, Jean-François de: *Vers une typologie des situations de contacts linguistiques*, en: "Langage et société", XLIII, marzo 1988, pp. 65-89.
- POLLMANN, Leo: *Geschichte des lateinamerikanischen Romans II: Literarische Selbstverwirklichung (1930-1979)* (Berlin, Erich Schmidt, 1984).
- RASMUSSEN, Knud: *Die Gabe des Adlers. Eskimoische Märchen aus Alaska* (trad. por Aenne Schmücker; Frankfurt a.M., Societäts-Verlag, 1937).
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española* (Madrid, Espasa Calpe, 1984²⁰), 2 tomos.
- REICHARDT, Dieter: *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984).
- REYES, Graciela: *Polifonía textual -La citación en el relato literario* (Madrid, Gredos, 1984).
- RIEGLER, Richard: *Spinnenmythus und Spinnenaberglaube in der neueren Erzählliteratur*, en: "Schweizerisches Archiv für Volkskunde", XXV, 1925, pp. 55-59, y XXVI, 1926, pp. 132-142.
- SCHNIER, Jacques: *Morphology of a Symbol: The Octopus*, en: "American Imago", XIII, núm. 1, spring 1956, pp. 3-31.
- SEIFERT, Friedrich/ SEIFERT-HELVIG, Rotraut: *Bilder und Urbilder-Erscheinungsformen des Archetypus* (München/ Basel, Ernst Reinhardt, 1965).
- SNOOK, Margaret L.: *The Power Struggle: Gender and Voices in "Moscas y arañas" by Bioy Casares*, en: "Monographic Review", IV, 1988, pp. 268-277.
- SONTAG, Susan: *Notes on "Camp"*, en: *A Susan Sontag Reader* (New York, Farrar/ Straus/ Giroux, 1982), pp. 105-119.
- SONTAG, Susan: *Illness as metaphor* (Harmondsworth Middlesex, Penguin, 1983).
- STERBA, Richard: *On Spiders, Hanging and Oral Sadism*, en: "American Imago", VII, núm. 1, march 1950, pp. 21-28.
- WELSCH, Wolfgang (ed.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1988).

Publié par Edit Publishing S.A.
P.O. Box 39 - 1000 Lausanne 22
Mise en page SenA Design, Servion
Imprimerie Chabloz SA - 1131 Tolochenaz
1994

