

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

Artikel: Trópicos y tópicos : la novelística de Manuel Puig
Autor: Kunz, Marco
Kapitel: 2: Hacia el trópico : las novelas y sus títulos
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: 15.01.2026

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

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 definirlas 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 Bacarisze 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 unanimista ?, 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 Bacarisze (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: "Hispanérica", 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 ligan 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

"**N**o 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 trasmitirlos-, 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* (Urbania & 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 Welsch (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 encuadran 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:

"**B**usco títulos que llamen la atención, por qué no, que tengan que ver con cierta poética del mal gusto qué 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 enclave 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 cinematográfica 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 Bacarisze (1988), *op. cit.*, pp. 6-32.
 53. Puig en la entrevista con Saúl Sosnowski, *Manuel Puig : Entrevista*, en: "Hispamérica", 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 Vallejos (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-Latinas", 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 incomprendido.

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 desengaño. 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 entusiasma 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 incomprendición 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 filmica (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 provincial 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 rotoso" (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 sanguinarias. 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 hommage 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:

"**E**l 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/1, 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 señá 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 arrojarse 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:

"**L**a 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 ayudarle 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 diríjámonos 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 penitenciaria 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 salvaguardar

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 presentido 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 deserotización 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 hollywoodense 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 colecciónados 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 irremediablemente 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 cometan 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 Bacaris (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, 19884), 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 Schlangenmärchen* (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*, consultese también Richard Rieger, *Spinnenmythus und Spinnenberglaube in der neueren Erzählungsliteratur*, 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 Kulessa (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 filmica 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, lán-guida, 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 austriaco, 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 vienes 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 Bacaris (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 descendiente 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 comere 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 consultese 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* entrechocan 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 substantivo 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 evaca 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 Ästhetik* (Heidelberg, Wolfgang Rothe, 1960).

pez, parecía observar al Ama. Ésta a su vez lo miró fijo. El ángel parecía pes-
tañear, 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 per-
versas" (III, p. 44). Bart L. Lewis constata una inversión de las conno-
taciones 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: vuel-
ve a encontrar a ángeles tanto en la solapa del frac de un joven que bai-
lla 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, confe-
sando en su carta de despedida que tuvo una hija ("la niña más bella que jamás existiera"; III, p. 48) de ese profesor vienes 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, mien-
tras 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, observa-
dores impasibles, falos miniaturizados que asechan a la mujer en cual-
quier 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 Iberoame-
ricana", 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 conociedores 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 exemplifica 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:

"**D**e 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 apropió 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 asexuada 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, Grupo 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 exacerbaban: 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 à 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 allophone, 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 Bacarisze (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* 'arena' 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:

"**S**ignificantly, *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 substantivo *malédiction* aparece con gran frecuencia, mientras que son mucho más 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 creció 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 aprueben 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 ajena 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.

irrumpir 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 María da Gloria, ligada a Josemar por la sangre en todas las fases de su relación: a) por la metafórica sangre hirviente 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 María 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 qué 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 María 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.