

Maldición eterna a quien traicione esta utopía angelical: fantasía y cultura de masas en la narrativa de Manuel Puig

FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ*

Resumen:

La inclusión de formas, temáticas y estilos propios de la cultura popular y de masas en la narrativa de Manuel Puig, así como la disposición fragmentada y aparentemente caótica de las partes que integran el cuerpo de cada una de las novelas, es uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica. Buena parte de ésta tiende a ver en la novelística de Puig una exposición magistral de la manera en que estos lenguajes persuasivos modelan la personalidad del individuo contemporáneo. En este trabajo me propongo problematizar esa lectura y advertir que la fantasía generada por estos discursos calificados como alienantes puede ser también portadora de claves y principios liberadores.

Palabras clave:

Literatura argentina, cultura popular, novela hispanoamericana, *collage*, alienación, Puig.

La estructuración de las novelas de Manuel Puig (1932-1990) a manera de *collage* en que se yuxtaponen retazos y fragmentos procedentes de diversos productos culturales, especialmente de consumo masivo, remite a una importante etapa del desarrollo literario

* Profesor-investigador del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora.

hispanoamericano contemporáneo caracterizado por la experimentación formal, sobre todo la que consiste en retomar formas literarias “olvidadas” y también formas y géneros discursivos no literarios (Monegal, “Tradición” 145). Hacia los años sesenta y setenta la novela hispanoamericana muestra una fisonomía marcadamente pluridiscursiva y dialógica; desarrolla una portentosa apropiación y recreación de los más diversos registros verbales, lo cual constituye, según Carlos Fuentes, un rasgo revolucionario:

Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le pone el lenguaje de la alarma, la revolución, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura. (32)

La traición de Rita Hayworth (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), para mencionar sólo las cuatro primeras novelas de Manuel Puig,¹ pueden ejemplificar holgadamente estas apreciaciones de Fuentes. Sin embargo, considero que la narrativa de Puig, si bien coincide en muchos aspectos técnicos y formales con las obras representativas de este ciclo literario, se aparta un tanto del mismo en lo que concierne a sus motivaciones y orientación de fondo.

Para ilustrar lo anterior, podemos considerar un par de novelas emblemáticas: *La región más transparente* (1958), del propio Fuentes, y *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. La primera sorprende a sus lectores como un retrato multidimensional de la ciudad de México en la que se yuxtaponen tiempos históricos, estratos sociales, escenarios, voces y escrituras escindidas unas de otras, lo cual problematiza la noción oficial de una identidad nacional homogénea. La segunda, con su sospechoso “tablero de dirección”, corona el desmoronamiento de la linealidad argumental de la novela, proce-

¹ La crítica identifica estas primeras novelas con el nombre de “ciclo argentino”, pues su universo narrado tiene como escenario este país, un escenario que atañe no sólo al espacio geográfico, sino también al ambiente cultural y social. En adelante se les mencionará de manera abreviada: *La traición*, *Boquitas*, *The B. A.* y *El beso*, respectivamente. Las otras cuatro son *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna para quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988). De éstas, sólo la primera se menciona más de una vez y se utiliza la forma *Pubis*.

so que ya venía dándose desde los años cuarenta, y despliega un audaz combate contra el racionalismo, exhibiéndolo como un contenedor imaginario que frena y deforma el desarrollo intelectual y anímico. A la inflexible y obstinada fórmula del *pienso, luego existo* en que se asienta y justifica la cultura occidental, Cortázar antepone los saltos intuitivos del juego, el absurdo y aun la tradición esotérica.

El mosaico de hablas sociales y discursos de variada factura que encontramos en *La región más transparente* se cumple en gran medida como un muestrario semiológico, mientras que las cartas amorosas, los fragmentos de radionovela, letras de tangos y boletos que pueblan *Boquitas*, así como los argumentos de películas y las conversaciones domésticas que desfilan en *El beso* y en *La traición*, están estrechamente relacionados con la problemática ética y sentimental de los personajes. Por otra parte, la estructura fragmentada de *Rayuela* tiene como función explícita generar una recepción productiva por parte del lector, pues lo obliga a “completar” la obra.² En la narrativa de Puig, el carácter fragmentario no responde al afán estricto de articular espacios de indeterminación, lo cual de todos modos ocurre, sino que se da como consecuencia de otorgar a los personajes el máximo de autonomía: “Dirían las tonterías que dijeran, pero era, había sido, así. Si cometían, además, errores de sintaxis y gramática, eran errores de ellos. Yo no tenía nada que ver” (Corbatta 619).

Tenemos, pues, que Puig, como autor, realiza un esfuerzo deliberado por suprimir la presencia de la voz autoral en sus novelas. La ausencia de narrador heterodiegético constituye una estrategia específica para dar plena autonomía a sus personajes y al mundo narrado. Su distanciamiento como autor es, al mismo tiempo, una suspensión de la represión con respecto a los personajes y una provocación para detonar los elementos significativos del lenguaje. Éste no es para Puig un medio neutral para transmitir información, sino un complejo entramado de símbolos en el que se cifran tanto el cautiverio como la liberación de los individuos y las colectividades. Más concretamente, intuye, siguiendo a Lacan, la identificación del inconsciente con el lenguaje, y ve en la narración novelesca un método privilegiado para interactuar con él.

² Recuérdese la desafortunada formulación cortazariana del lector hembra y del lector macho: el primero, pasivo, tradicional, y el segundo, activo, participativo.

Otros autores afines a esta concepción novelesca son los cubanos Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy; tanto *Tres tristes tigres* (1965) como *De dónde son los cantantes* (1967), de uno y otro autor, respectivamente, se cifran como novelas orientadas hacia el lenguaje. Sarduy ve en el neobarroco una forma de subvertir la simplificación utilitarista a que aspira el orden capitalista:

En el escenario de la producción simbólica, el exceso, el 'surplus' barroco exponen el agotamiento y una saturación que contrarían el lenguaje comunicativo, económico, austero que se presta a la funcionalidad de conducir una información conforme a la regla del trueque capitalista y de la actividad del 'homo faber', el ser-para-el-trabajo. (*El barroco* 181)

Centradas en la recreación estética del lenguaje, estas novelas se muestran elusivas a la interpretación convencional. En todo caso, su heterogeneidad discursiva y sus múltiples resonancias semánticas parecieran tener como propósito dar cuerpo y voz a una identidad colectiva profunda y diversa que subvierte la concepción oficial. Sarduy especifica los distintos procedimientos gramaticales y textuales a través de los cuales se genera el neobarroco, entre los cuales destaca la parodia. Uno de los autores que Sarduy ("Notas" 413) incluye en esta poética es justamente Manuel Puig. Sin embargo, Puig niega ejercer un estilo paródico y pinta en esto su raya con respecto al grupo de escritores con que comúnmente se le relaciona. En la entrevista citada anteriormente Puig comenta: "Volviendo a lo de parodia, parodia significa burla y yo no me burlo de mis personajes, comparto con ellos una cantidad de cuestiones, su lenguaje, sus gustos" (606); y más adelante agrega: "Mi estilo, no mi temática ni mis preocupaciones, no tiene que ver con Fuentes, no tiene que ver con Sarduy ni con Cabrera Infante ni con Sánchez" (909).

Y es que el centro gravitacional de las novelas de Puig no recae propiamente en el plano lingüístico, sino en los personajes y sus conflictos existenciales. Podría decirse que el drama de la mayoría de sus personajes consiste en la necesidad de superar severas frustraciones que obstruyen su felicidad o realización; es de observarse que sus conflictos se originan no tanto en las condiciones materiales de vida, aspecto que desde luego participa, sino más bien en los esquemas ideológicos que determinan el tipo de relación que establecen con ellos mismos y con los otros. Estos esquemas no

se agotan en la normatividad moral y jurídica, sino que operan de manera subrepticia en la conversación doméstica, el melodrama radiofónico, la imagen seductora de la estrella de cine, la música de moda, etcétera, es decir, en los múltiples lenguajes con que el individuo decodifica cotidianamente su mundo interior y exterior. De ahí la importancia que revisten estos lenguajes en la novelística de Manuel Puig; sin embargo, ha resultado un tanto problemático determinar la función que juegan estos códigos en su narrativa.

En una primera lectura, pareciera que la intención implícita de novelas como *La traición* y *Boquitas* es documentar o delatar el efecto alienante que ejercen los *mass media* y ciertos estereotipos de la cultura popular en sus personajes. De hecho, buena parte de la crítica ha seguido esa línea interpretativa que edifica la legitimidad y trascendencia de la novela en el descrédito de estos otros géneros discursivos. En los apartados siguientes se problematiza este planteamiento y se exploran otras directrices interpretativas de la narrativa puigiana.

La cultura de masas en debate

La alienación de los personajes de las primeras novelas de Puig se manifiesta no como una escisión radical entre el mundo real y el mundo de la fantasía inducida por los medios de comunicación, sino como la adopción de valores e imágenes procedentes de esta última que no embonan adecuadamente con las exigencias del mundo real. Como bien lo apunta Martha Morello-Frosh, refiriéndose a la presencia del cine en *La traición de Rita Hayworth*: “Vida y celuloide son esferas no excluyentes, ni jerárquicamente subordinadas. Si bien el cine puede dar ejemplos de estilo de conducta, de belleza femenina y masculina, se trata siempre en los pensamientos de los personajes, de la vida como “puede ser” no como es” (75). La percepción del mundo real conserva sus parámetros prácticos pero, según la misma crítica, no llega a cristalizarse en lenguaje; los personajes se apropian del lenguaje prefabricado de los medios masivos, el cual, naturalmente, no se corresponde con su experiencia cotidiana; esto genera una discordancia entre el hablar y el actuar, que se traduce en una “dislocación de la personalidad” (78).

La concepción de cultura de masas que subyace a buena parte de la crítica sobre la novelística de Puig es fundamentalmente negativa. Patricia B. Jessen, por ejemplo, al trazar algunos paralelismos entre *La traición* y *Boquitas*, afirma:

Los individuos responden a la “cultura de masas” que les impone una realidad endeble, imaginaria y falsa. En pos de un aparente ascenso social quedan atrapados por principio de repetición mecánica modelado por el tango, el bolero, Hollywood, las novelas de folletín y las telenovelas. (19)

Se impone, pues, la necesidad de analizar aunque sea brevemente esos presupuestos que el discurso crítico asume como definitivos. Tomaremos como representativo el sesudo estudio de Jorge Guzmán sobre *Boquitas*. Para comenzar, conviene considerar estos tres pasajes, referidos a Nené, uno de los protagonistas femeninos:

Nené es el caso más extremo de aislamiento en la prisión de los medios de masas. (201)

La ideología del único amor verdadero, hecho de gestos llenos de significación porque suscitaban la vigencia de las programaciones del bolero [...] todo esto se cerró sobre su siquis durante treinta años y constituyó la realidad suya más íntima y más real. (201)

Lo que Nené descubre en los días anteriores a su muerte es que su vida real fue justo lo que no vio ni vivió, la de las rutinas familiares deslavadas y desteñidas. (202)

Nené es, pues, víctima de la ideología del amor único y verdadero, la cual le fue inoculada por el bolero durante tres décadas, tiempo en que se mantuvo ajena a su realidad doméstica “de rutinas deslavadas”. Es verdaderamente sorprendente que el crítico no advierta que esa realidad rutinaria que le correspondía a Nené resulta mucho más inhumana y lacerante que la ilusión de vivir por un amor único. Guzmán contrapone a Nené el caso de otros personajes femeninos que sí lograron salir de la prisión de sus fantasías y maduraron hacia la realidad. De Mabel, por ejemplo, dice que “fue prisionera de una urgencia sexual insaciable que la mantuvo por años en el mundo imaginario del cine y las revistas”

pero que “del cine y las revistas femeninas, Mabel ha madurado también hacia la familia directa” (202). Con el mismo tono de aprobación, dice de Raba que “ha venido a parar, también, en abuela y madre amante”(203). La contradicción ideológica de estas aseveraciones culmina con esta apreciación concluyente: “Al salir de su prisión hacia la vejez o la muerte, cada una encontró una prisión mucho más estrecha de la que dejaba, pero que, por lo menos, tenía un lugar material en su país real: su familia inmediata” (205). Es evidente que lo que Guzmán está llamando realidad no es más que un conjunto de roles sociales y de normas de convivencia muy identificados con la sociedad capitalista.

Conviene en este punto examinar la visión que el propio Puig tiene al respecto. En una entrevista muy temprana, advierte que inicialmente “interpretaba la cursilería como un fenómeno originado en los argentinos de primera generación” (Torres 508);³ se trata, pues, de una conducta que Puig percibe en la sociedad de su época y que explora a través de sus personajes. Pero algo más: el llamado “mal gusto” lejos de inspirarle repudio, le atrae: “Me interesaba trabajar con ese lenguaje que auspiciaba la gran pasión, esa retórica del gran amor, del gran sacrificio, de la gran nobleza” (508). Sin embargo, al igual que sus personajes, Puig advierte el contraste que hay entre esa retórica de la vida pasional y las exigencias calculadoras y represivas de la vida real: “El drama de esa gente era que tenía que hablar con ese lenguaje pero que no podía actuar de acuerdo con él. Lo que me importaba era jugar con ese contraste...” (508).

Como puede notarse, lo que intenta Puig no es delatar la influencia presuntamente perniciosa de los medios de comunicación de masas y la subcultura en el individuo, sino, en todo caso, explorar la interacción de dos visiones de mundo diametralmente opuestas. Esta exploración implica una revaloración de los géneros degradados, y el punto de partida es una autoexploración en la que Puig se reconoce degustador asiduo de estas expresiones:

Yo quisiera eliminar esa distancia [con que operan el *kitsch* y el *camp*] impulsado por un intento de sinceridad. Si gozo con cier-

³ Se refiere a la gran cantidad de inmigrantes que llega a Argentina a principios del siglo XX, procedentes sobre todo de Italia, los cuales rompen con sus tradiciones y buscan apropiarse con avidez de la cultura y lenguaje argentinos.

tas manifestaciones del llamado mal gusto debo aceptarlo y, por eso, quiero investigarme, no traicionarme. Si me gustan esas cosas las voy a vivir, las voy a defender. Eso es lo que hago en esta nueva novela [se refiere a *El beso de la mujer araña*]. Tengo el temor de que las formas cultas del arte hayan ejercido una grave represión y de que haya posibilidades fascinantes dentro de las expresiones condenadas y descartadas. (Torres 509-10)

Esta intuición artística sobre la represión de que son objeto las formas de expresión “no cultas” tiene su correlato teórico en los planteamientos que Umberto Eco da a conocer en los mismos años en que Puig escribe sus primeras novelas.⁴ La crítica ha soslayado este hecho y no sabemos hasta qué grado su narrativa participa deliberadamente de la confrontación entre “apocalípticos e integrados.” Lo que sí es notorio es que la crítica predominante que se ha ocupado de su obra se inscribe tácitamente en el primer bando y da por hecho que también comparte esa percepción. Umberto Eco denomina “apocalípticos” a los intelectuales que conciben la cultura de masas como perniciosa, y acusan a los medios de comunicación, entre otras cosas, de destruir las características culturales de los grupos étnicos, simplificar el pensamiento a fórmulas digeribles, colocar a un mismo nivel la cultura superior y la chismografía, enfatizar el momento presente entorpeciendo la conciencia histórica, imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, buscando con ello reducir al mínimo la individualidad y la experiencia concreta. Los integrados, por el contrario, son aquellos que ven en la cultura de masas una consecuencia de la sociedad industrial y le atribuyen un sello eminentemente democrático, pues facilita el acceso de las grandes mayorías al gran legado cultural y artístico que anteriormente era patrimonio de una pequeña élite.

Esta polarización de posturas conduce, desde luego, a simplificaciones insostenibles por uno y otro lado, por lo que no es nuestro propósito pertrecharnos en la trinchera de los “integrados” o atribuir a Puig esta filiación, sino, en todo caso, apostarle al debate mismo y advertir que la mayor parte de la crítica que se ha ocupado de este rasgo de su narrativa no ha tenido en cuenta esta polémica y ha operado, a semejanza de Valentín en *El Beso de la mujer*

⁴ El libro *Apocalípticos e integrados* se publica primeramente en Italia en 1964. Su edición en español corresponde al año 1968, por editorial Lumen.

araña, con premisas absolutistas, autolegitimadas por el hecho de adherirse a la causa revolucionaria.

La idea de que la cultura transmitida por medios de comunicación como el cine, la radio y la prensa a un público amplio posee por principio una función alienante, orientada al control y manipulación de las conciencias, es algo que requiere acotaciones. Es verdad que los medios de comunicación constituyen toda una industria empresarial y gubernamental con intereses muy definidos y, por tanto, con una regulación y un control muy celosos. Sin embargo, es preciso tener en cuenta también que el potencial de influencia de los medios no descansa sólo en su fuerza transmisora, sino que la elección y el diseño de sus mensajes tiene que considerar las expectativas de los receptores, lo cual implica que el público ejerce, a su vez, una influencia, aunque sea mínima, en los medios de comunicación. El resultado es que buena parte de lo que originalmente podría considerarse cultura popular (por ejemplo, la música identificada como regional, autóctona o tradicional) es reproducida de manera masiva, y productos elaborados industrialmente para el consumo comercial (radionovelas, películas) amplían a menudo el repertorio anecdótico popular. Desde luego, no hay que olvidar que los medios de comunicación transmiten incluso "alta cultura", lo cual, por cierto, no necesariamente complace a los defensores de ésta, pues ven en ello una trivialización de los grandes logros de la humanidad (Eco 54-55).

El fenómeno es sumamente complejo, pero lo que nos interesa destacar es que la masificación cultural constituye un hecho histórico en el que participan no sólo los propietarios de los medios de comunicación y sus agentes productores, sino que en él juega también un papel importante ese amplio sector de la sociedad constituido por las clases populares, sector que históricamente había permanecido excluido de este gran diálogo. El descrédito de la cultura de masas se extiende de modo subrepticio a todas las otras prácticas culturales de tipo popular por lo que resulta ideológicamente sospechoso. Puig intuye la participación de esquemas represivos y Eco advierte que "no carece, ciertamente de motivos buscar en todo acto de intolerancia hacia la cultura de masas una raíz aristocrática, un desprecio que sólo aparentemente se dirige a la cultura de masas, pero que en realidad apunta a toda la masa" (53).

Realidad y fantasía

¿Por qué los personajes de Puig se identifican con los esquemas, modelos y códigos que les ofrecen el cine, la radionovela, el tango y el bolero? ¿En qué estriba el poder de seducción de éstos? La respuesta más inmediata y simplista sería que el atractivo radica en que dichas prácticas proporcionan una evasión de la realidad y que en eso consiste justamente su papel enajenante; de hecho esta idea permea muchos de los estudios puigianos. Emir Rodríguez Monegal es uno de los primeros críticos en advertir su falacia:

And here it is opportune to point out that it is not movie-going in itself that alienates, but rather that movie going is symptomatic of alienation. Toto, for example, is not alienated by going to the movies every afternoon, but in doing so he illustrates his alienation, which has other, deeper, causes. ("A Literary" 64)

La asistencia al cine o el consumo de otros productos culturales de tipo masivo son en todo caso un síntoma de la alienación, no su causa. Su fuente se hallaría justamente en el llamado mundo real, ése que se define como tal en oposición al mundo de la ficción y la fantasía. Pero el problema sigue en pie. ¿Qué lleva a los personajes alienados al consumo de esas fantasías ajenas a su entorno inmediato? De nuevo, la respuesta se antoja fácil y definitiva: los personajes encuentran en estas fantasías un refugio, una solución fácil, pero falsa, a sus problemas; los medios de comunicación masiva, en este caso, tienen como función la de mantener la condición alienada de los usuarios. El problema se complica. Resulta del todo impropio esgrimir una defensa de la cultura que se transmite por los medios como una práctica social liberadora; sin embargo, tampoco puede afirmarse que se trata de un mero mecanismo de manipulación y sujeción ideológica. ¿Serían más felices o más sanos los protagonistas de *La traición*, *Boquitas*, *El beso*, o *Pubis*, si se abstuvieran de las fantasías del cine, la canción popular, y la ciencia ficción? ¿Su mentalidad o visión de mundo sería más productiva y liberadora si renunciaran radicalmente a sus utopías sentimentales y afectivas y se sometieran estoicamente a las exigencias del entorno social inmediato?

Ya hemos señalado que los personajes de Puig se conducen por la vida en función de parámetros pragmáticos, es decir "realista-

mente", y no a través de los esquemas aprendidos en las ficciones difundidas por los medios masivos. La afición de los personajes a estas prácticas culturales puede verse como un acto de configuración y preservación de principios y valores que ellos reconocen inoperantes en su realidad particular, pero quizá realizables en otras latitudes espacio-temporales. La función que juega el cine para Toto (*La Traición*) es muy semejante a la que dice Puig tuvo para él en su juventud:

Yo no pude aceptar ese lugar, aparte de ser geográficamente poco acogedor, era el reino total del machismo. Lo que daba ahí prestigio era tener autoridad tener poder y no otro tipo de valores que sí eran considerados en el cine. Yo entendía mucho mejor el mundo moral de las películas donde la bondad, la paciencia y el sacrificio eran premiados. En la vida real nada de eso sucedía. (Roffé 131)

El autoritarismo masculino y todo lo que conlleva: poder, jerarquía, represión, violencia, son las notas dominantes con que se representa el mundo real en la novelística de Puig. Por el contrario, el mundo del cine, la radionovela, la canción popular, configuran un mundo utópico en el que hay espacio para el heroísmo, la pasión, la elegancia, el misterio. Considérense, al respecto, las apreciaciones que René A. Campos hace sobre el bolero:

Thus the musical text inverts the order of the male-female relationship in its traditional, patriarchal context and generally puts the male in the role of victim, both used and abused by the female. [...] Perhaps here resides another key to the popularity of this music: within its conventions the man can reveal himself as sensitive and emotional in a sanctioned form that does not threaten his masculinity. (638)

Esta inversión del orden jerárquico y autoritario que se realiza de manera imaginaria en muchas obras identificadas con el arte masivo constituye, me parece, una de las claves más importantes para explicar el atractivo y seducción que éstas ejercen sobre los personajes.

La traición de la utopía

El concepto de utopía entraña una tensa contradicción: ideal deseable pero irrealizable, por tanto, inconveniente. Existe otra concepción, un tanto opuesta a la anterior, que afirma el valor intrínseco del ideal utópico como un marco de orientación que puede dar sentido a la acción transformadora o revolucionaria. En todas las novelas de Puig late un germen de esta segunda visión. Los protagonistas, aun cuando no logren superar sus frustraciones, albergan la idea o la intuición de que ha de haber formas de existencia más plenas. *Pubis angelical* es una de las novelas en que mejor se aprecia esta orientación utópica. En la década de los años setenta, una mujer argentina, Ana, próxima a los treinta años, internada en un hospital mexicano a causa de un tumor, reflexiona sobre su propia vida: es exiliada y divorciada, ha dejado en Argentina a su madre y a su hija. La novela se configura con los monólogos de la protagonista, las conversaciones que sostiene con dos amigos (una mexicana y un argentino), y con fragmentos de su diario; también forman parte de la novela dos relatos intercalados con coordinadas narrativas ajenas a ese ámbito espacio-temporal.

Uno de los temas sobre los que Ana reflexiona es el de sus deseos: “Y resultará una pavada pero me gustaría creer en algo como antes creía en el amor, en lo bien que me iba a ir en el amor. Qué imaginación tenía entonces, cuando soltera. Bueno, ahora también, pero para cosas feas, para asustarme” (31). Esta alusión a fantasías terroríficas da pie para inferir que las dos narraciones que aparecen de modo inconexo en la novela forman parte de su mundo mental, ya sea como ensueños o como relatos imaginados. Una de estas narraciones se refiere a “la mujer más bella del mundo” ubicada en los años treinta; la otra gira en torno una mujer llamada W218 y se ubica en la Era Polar, o postatómica. Las protagonistas de estas historias tienen la misma edad de Ana, sueñan con encontrar “el hombre ideal”, pero éste les significa siempre una amenaza: son traicionadas una y otra vez y son víctimas de una frenética persecución por parte de hombres poderosos.

Este desdoblamiento imaginario de Ana puede verse como una indagación en el tiempo: una mirada interrogante hacia el pasado y otra hacia el futuro como los correlatos clave de la crisis que vive en el presente. El panorama es desalentador, ya que el futuro no se visualiza como una superación de la pesadilla sufrida en el pasado,

sino como su profundización; el relato de ciencia-ficción que se ubica en la era postatómica constituye toda una distopía en que la identidad de su alter ego se reduce a una etiqueta numérica impuesta por un implacable sistema de control. La constante que se repite en las tres épocas, la de los dos relatos imaginados y la que vive la protagonista, es la del sometimiento de la belleza y la sensibilidad a un orden pragmático y autoritario.

Esta novela admite y sugiere una interpretación de tipo feminista, ya que pone de manifiesto de manera muy específica el sojuzgamiento y la asfixia que viven los sujetos femeninos bajo un sistema jerárquico de tipo patriarcal. El feminismo que percibimos aquí, sin embargo, forma parte de una postura crítica más amplia, que es la del rechazo a la represión. Los años sesenta constituyen, dentro de la cultura occidental, un hito histórico en el desarrollo de la conciencia sociocultural. La lucha social va más allá de las demandas estrictamente económicas y pugna por una liberación más profunda que implica una reivindicación de las expectativas individuales frente a los intereses del Estado moderno. Este contexto, me parece, es fundamental para indagar la función que cumple la imaginaria popular y de masas, así como la fantasía onírica erótica en las novelas de Manuel Puig.

La actualización sociológica que lleva a cabo Marcuse del psicoanálisis freudiano en los años sesenta y setenta constituyeron una referencia ideológica de gran importancia para las movilizaciones culturales que ocurrieron en esa época, por lo que conviene repasar las líneas generales de su planteamiento. Históricamente, el desarrollo social —la civilización misma— se edifica sobre la represión en forma de postergación y hasta negación de las demandas instintivas de placer, ya que esta energía debe canalizarse hacia el trabajo para garantizar la sobrevivencia material de la especie. La razón se instituye como la facultad consciente por excelencia y por tanto como el principio rector del desarrollo social; éste mantiene como prioritario el orden de la sobrevivencia, por lo que privilegia al trabajo productivo como la actividad más útil y valiosa, y desacredita la búsqueda de placer como una evasión o escape de la realidad. Marcuse observa que a pesar de que la especie humana ha llegado a un estadio histórico en que la acumulación de riqueza ha alcanzado un nivel que permitiría cubrir perfectamente las necesidades de sobrevivencia con un mínimo de inversión de trabajo físico, la sociedad contemporánea continúa reproduciéndose absurdamente

con el mismo esquema de trabajo forzado y consecuente privación de placer.⁵

El filósofo alemán secunda los planteamientos de Weber en la desconfianza que tiene de la razón como fundamento axiológico del progreso social y advierte que se trata más bien de una “razón instrumental” legitimadora de prácticas represoras; esta razón apela a un lenguaje pragmático que se pertrecha en el principio de realidad y que se instituye como el lenguaje por excelencia. Las demandas espirituales e instintivas que contravienen esta orientación quedan excluidas al ámbito de la fantasía, la cual constituye una forma de pensamiento calificada como agradable pero falsa e inútil. A través de la fantasía, dice Marcuse, “sigue hablando el lenguaje del principio del placer, de la libertad de la represión, del deseo y la gratificación no inhibidos” (154). A diferencia de la razón pragmática, la fantasía no posee un carácter parcelario, sino que responde a una orientación armonizadora y conciliadora:

La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón. Aunque esta armonía haya sido convertida en una utopía por el principio de la realidad establecido, la fantasía insiste en que puede y debe llegar a ser real, en que detrás de la ilusión está el conocimiento. (155)

Las narraciones que escuchan, leen, imaginan o sueñan los personajes de las novelas de Puig constituyen lenguajes cifrados en los cuales se entretienen su propia problemática existencial y sus aspiraciones más profundas. La mayoría de las veces, estas historias, ensueños o imágenes se nutren y articulan con el lenguaje propio de la cultura popular y de masas. Las dos historias imaginarias que aparecen en *Pubis angelical*, por ejemplo, se apegan a sendos géneros populares: el policial y el de ciencia-ficción cinematográfica, y en ellos se cifra la problemática psicológica y ética de la protagonista. Algo sintomático es la pérdida de apetito sexual que experimenta Ana a contrapelo de su deseo de vivir un amor intenso. Esta

⁵ El placer más representativo y coyuntural es, ciertamente, el que reporta la sexualidad, pero en el planteamiento de Marcuse, el Eros remite a toda una orientación vital encaminada al despliegue de las capacidades creadoras y de disfrute físico y espiritual.

paradoja anímica adquiere forma plástica en la escena final de una de las dos narraciones mencionadas en la que Ana visualiza a su *alter ego*⁶ como una mujer etérea y desnuda con el pubis liso, sin la hendidura del sexo, de donde se deriva el título de la novela. Esta mujer angelical, además de reunir los atributos de sensualidad y belleza, es anunciadora de un mensaje de paz.

Otra novela en que la fantasía de los personajes juega un papel de primera importancia es *The B.A.* A través de las ensoñaciones de Gladys, el lector tiene que inferir buena parte de lo que ocurre en el mundo externo. Los dos protagonistas, Gladys y Leo, son seres insatisfechos y frustrados: ella atraviesa por un largo periodo de esterilidad artística y él sufre un severo problema de impotencia sexual que le impide desarrollar relaciones de pareja estables. Gladys ha iniciado, después de varios años de improductividad, un método artístico que se aparta de las formas clásicas y canónicas que seguía antes: ahora recoge desperdicios de la playa, objetos en desuso, y “dialoga” con ellos. Entra en contacto con Leo debido a que éste dirige una revista de gran influencia en el medio artístico; se halla, pues, en el ámbito del poder, y el encuentro entre ambos deriva irremisiblemente en tragedia. Las frustraciones de Gladys provienen, en el plano superficial del relato, de no haber logrado reconocimiento como artista; sin embargo, en una entrevista ficticia, imaginada por ella misma como parte de su continuo fantasear, al preguntarle la reportera de una cotizada revista de modas si el reconocimiento que disfruta por su talento constituye el cumplimiento de su mayor ambición, ella responde: “No, mi mayor ambición es realizarme en el amor” (106). La frase constituye un lugar común, una especie de desperdicio verbal. Sin embargo es justamente en estos desechos culturales (como es la propia revista de modas) donde Puig intuye claves de secreta trascendencia utópica. Su poética novelística, orientada hacia el diálogo con el basto y degradado archipiélago del imaginario popular, guarda profundas correspondencias con el procedimiento que sigue Gladys en su pintura; la elección por los lenguajes marginados entraña, en ambos, un rechazo intuitivo al autoritarismo y a la represión que operan tras la aparente racionalidad de los códigos socialmente aceptados como confiables. En

⁶ No se trata de la protagonista de este relato intercalado, sino de otro personaje femenino que comparte también con Ana una serie de rasgos que permiten establecer esta correspondencia.

este punto, es oportuno advertir que, de acuerdo con esta poética (Gladis/Puig), las prácticas culturales de exclusión o represión no se realizan únicamente desde los frentes racionalistas, sino que también pueden tener en el arte culto y en el aparato de críticos e intelectuales que sustenta ese prestigio una alianza muy eficaz.

Por otra parte, también el trastorno sexual que experimenta Leo, quien sólo puede alcanzar el orgasmo en relaciones fortuitas que no impliquen compromisos duraderos (encuentros ocasionales con uso de violencia, felacios de prostitutas desconocidas, masturbaciones, etcétera), puede verse como una forma de rechazo a la norma social que reduce la sexualidad a su función reproductora e inhibe su potencial gratificante.⁷ Marcuse advierte que la censura que grava sobre la mayoría de las llamadas perversiones sexuales proviene justamente de que pervierten este ordenamiento al hacer de la sexualidad un fin en sí mismo y poner, así, en riesgo la reproducción misma del orden represor (63-66). La mujer alada, de pubis sellado, con que culmina el relato que hemos mencionado de *Pubis angelical* constituye un símbolo elocuente de esta problemática: condensa la legítima aspiración a preservar la excelencia física y espiritual del sexo y, al mismo tiempo, la barrera a la penetración puede verse como un alto a la posesión y sometimiento por el otro.

Otra novela en que se indaga sobre la naturaleza del orden represivo es *El beso de la mujer araña*. Molina y Valentín, prisioneros en la misma celda, uno por asuntos relacionados con su conducta homosexual y otro por su actividad política, se ven obligados a dialogar. Molina, portador de la fantasía sensual, narra a Valentín sus películas favoritas, en las cuales resalta el misterio y el drama sentimental, aspectos que al principio chocan con la perspectiva realista del guerrillero, quien salpica dichas narraciones con observaciones críticas, y prefiere aprovechar la luz del día para sus lecturas marxistas. El sentimentalismo representa para el cabecilla de guerrilla urbana un comportamiento burgués, adverso al tipo de lucha que lo tiene ahora en la cárcel. Sin embargo, su afectividad va robusteciéndose a medida que escucha las seductoras descripciones de misterio y pasión que hace su compañero. Además, Molina

⁷ Como es bien sabido, el disfrute del sexo al margen de la institución matrimonial (creada para garantizar y regular la reproducción biológica y cultural) es, en nuestras sociedades, particularmente reprimido en la mujer. Esta situación se percibe de manera tácita en la narrativa de Puig. Nélica, en *Boquitas pintadas*, por

lo ha subyugado con su espontánea generosidad y solidaridad en momentos sumamente difíciles derivados del duro trato carcelario que recibe por ser miembro de una organización clandestina. El intercambio dialogístico, apoyado en gran medida en el código cinematográfico que Valentín comienza a utilizar, produce modificaciones importantes en su cosmovisión que se traducen en una mayor sensibilidad para comprender y valorar la vida afectiva — sentimental y moral— suya y de los otros. La manifestación más contundente de esta transformación es su final aceptación a las solicitudes de intimidad homosexual que le hace Molina. La novela no es, sin embargo, una apología de la homosexualidad, sino una historia que aprovecha este tema particular para indagar sobre las opresivas celdas invisibles que obstruyen la solidaridad existencial entre los individuos. Considérese esta declaración de Valentín:

En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? [...] Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero dentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio. (206)

La relación que los personajes establecen con sus propias fantasías varía de una novela a otra. En algunos casos, como en *La traición* y *Boquitas*, los personajes las alimentan y preservan como un espacio imaginario gozoso que contrasta con la realidad inmediata; en otras, como *The B. A.* y *Pubis*, en que los protagonistas manifiestan un alto grado de autocrítica, las fantasías constituyen un vehículo introspectivo con atisbos liberadores. Algo similar puede decirse de *Cae la noche tropical*, donde dos hermanas de edad avanzada conversan sobre las cuitas de una vecina y ello redundando en una transformación anímica importante, y especialmente *El beso*, en la cual los dos protagonistas conversan acerca del significado de las películas relatadas y trascienden la particularidad que les impone el rol social con el que originalmente se identifican. En el lado opuesto se hallan *Sangre de amor correspondido* y *Maldición eter-*

ejemplo, sufre las consecuencias de haber cedido a los asedios del Dr. Aschero; su “desliz” se constituye luego en un obstáculo para sus propósitos de conquistar a Juan Carlos, quien representa para ella, el ideal amoroso. Algo similar ocurre en el caso de Paquita en *La traición de Rita Hayworth*.

na para quien lea estas páginas; en ambas novelas ocurre que la perturbación psíquica de los protagonistas es tan severa que no logran distanciarse suficientemente de sus fantasías y delirios, de modo que el lector tiene que formular y corregir una y otra vez sus hipótesis sobre los acontecimientos que pudieron haber tenido lugar en el orden de lo real, para iniciarse luego en la tarea interpretativa que los personajes no pueden realizar adecuadamente.

Conclusiones

La recreación de motivos y estilos identificados con la cultura popular y de masas que se lleva a cabo en las novelas de Puig forma parte integral de la fantasía de los personajes, la cual cumple una función indagatoria, tanto para éstos como para el autor y los lectores. La interrogante de fondo que subyace a la búsqueda o búsquedas de cada novela está relacionada con el problema de la represión.

Una constante en la novelística de Puig es la frustración anímica de sus personajes, los cuales sólo alcanzan formas espurias y sucedáneas de felicidad. Esto no se traduce, sin embargo, en una visión fatalista del mundo ya que otro de los rasgos constitutivos más importantes de su narrativa es su articulación en función de un tiempo y un espacio esencialmente históricos; en efecto, todas sus novelas se circunscriben en épocas precisas y la problemática de los personajes, aun cuando sea de tipo anímico o sentimental, guarda inquietantes puntos de relación con el orden social del momento.

Todo en el universo narrativo puigiano se mantiene en constante transformación: los personajes viven situaciones liminales y en sus fantasías se ensayan formas inéditas de ser en el mundo; la relación entre los elementos constitutivos de la trama suele ser inestable debido a múltiples espacios de indeterminación que obligan al lector a modificar una y otra vez su encuadre interpretativo; los finales, además, no cierran el mundo instaurado, sino que avizoran algún recommienzo distinto. La situación opresiva que predomina en la mayoría de sus novelas se ve, así, relativizada por esta concepción de fondo, en que la realidad no es algo estático y acabado, sino una obra humana en permanente construcción. En esta visión, precisamente, radica el germen utópico de la narrativa de Puig.

La utopía que circula por los veneros de sus ficciones no es, desde luego la del bienestar capitalista, dictado por la razón instrumental, sino que su impulso nace en un ideal erótico que aspira a la abolición de todas aquellas estructuras simbólicas y materiales que obstruyen la libre gratificación de los instintos. Este ideal que aspira a la comunión gozosa y desinhibida del individuo con su entorno natural y social se antoja pueril y hasta pernicioso para el proyecto racionalista, por lo que es desplazado hacia lenguajes sociales degradados, es decir, excluidos de la esfera del conocimiento y la verdad.

La narrativa de Puig es una especie de diálogo a hurtadillas con estos residuos culturales en que se preservan vestigios de esa otra razón acallada por el gran proyecto civilizador. La historia de Occidente se cifra en el progreso material, el cual es, ciertamente, una condición ineludible para alcanzar estadios de vida más dignos; sin embargo, en la época contemporánea toma cuerpo la candente sospecha de que este proyecto progresista ha tergiversado sustancialmente los ideales humanísticos y se ha constituido como un fin en sí mismo. Las novelas de Puig se inscriben en esta sospecha y se confabulan con las formas de expresión reprimidas para develar la maldición eterna que ha significado esta traición histórica.

Bibliografía

- Campos, René A. "The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig." *World Literature Today* 65.4 (1991): 631-642.
- Corbatta, Jorgelina. "Encuentros con Manuel Puig." *El beso de la mujer araña*. Por Manuel Puig. Eds. José Amícola y Jorge Panesi. Madrid: Colección Archivos, 2002. Originalmente publicada en *Revista Iberoamericana* 49 (1983): 591-620.
- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Lumen/Tusquets, 1997.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Mortiz, 1980.

Guzmán, Jorge. "Los medios de masas en *Boquitas pintadas*." *Diferencias Latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Chile: Universidad de Chile, s.f.

Jessen, Patricia B. *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Madrid: Pliegos, 1990.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. México: Joaquín Mortiz, 1965.

Morello-Frosch, Marta. "La traición de Rita Hayworth o el arte nuevo de narrar películas." *Sin nombre*. 1.4 (1971): 77-82.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. México: Seix Barral, 1988.

———. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

———. *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

———. *The Buenos Aires affaire*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Rodríguez Monegal, Emir. "A Literary Myth Exploded." *Review* (1971-1972): 56-64.

———. "Tradición y renovación." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972. 139-166.

Roffé, Reina. "Manuel Puig. Del 'Kitsch' a Lacan." *Espejo de escritores*. Hannover, NH: Ediciones del Norte, 1985, 131-45.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972. 167-184.

———. "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig." *Los novelistas como críticos*. Tomo II. Comps. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. México: FCE/Tierra Firme, 1991.

Torres Fierro, Danubio. "Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería." *Eco* 173 (1975): 507-15.