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: 5: El trópico de Manuel Puig
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: 11.07.2025

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

5

EL TRÓPICO DE MANUEL PUIG

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

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

---

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

es inseparable de las ideas que se ligan con topónimos como Río de Janeiro, Copacabana o Ipanema (todos empleados en la novela) en nuestra imaginación colectiva, igual que los nombres de Suiza y Lucerna adquieren un sentido simbólico particular para los latinoamericanos[214]. Nos interesa aquí la mistificación de una región determinada por quienes están lejos de esta zona, o que por lo menos no se sienten arraigados en ella, es decir, la proyección de valores hacia fuera (y no la mitología introspectiva creada por el nacionalismo de los habitantes de tal país). Pero no es posible estudiar este problema en toda su envergadura en nuestro trabajo (tampoco tenemos la formación interdisciplinaria imprescindible para llevar a cabo tal empresa). Sólo podemos recurrir a conocimientos personales de los clichés del tropicalismo como los encontramos en nuestra vida cotidiana (v. las muestras que damos en la introducción) y buscar las manifestaciones y variantes del "trópico" en la obra de Puig. Trataremos de hacer el inventario de las apariciones de los elementos claves de la imaginería tropical en sus novelas y de mostrar las connotaciones principales de algunos motivos recurrentes, haciendo hincapié en el carácter artificial de los iconos del mito, a menudo presentados explícitamente como productos de un proceso de fabricación.

El trópico nos parece ser sobre todo un paisaje: sabemos que existen verdaderas playas con cocoteros que cumplen con todos los requisitos de nuestro mito. Sin embargo, este saber sólo aumenta nuestra perplejidad ante el texto que leemos: en *Cae la noche tropical* no hay más de dos paisajes antitéticos, ambos conocidos por experiencia y al mismo tiempo ficticios para los personajes o ficcionalizados por ellos: la isla (VI; véase 5.2.2.) y, mucho antes, el páramo de *Cumbres borrascosas* (II), verdadero paisaje del alma, pues se introduce en la novela a través de una discusión metalingüística sobre una expresión que, según Luci, empleó la psicóloga Silvia cuando hablaba de Ferreira[215]:

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

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

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

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

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

> -Dicen que Emily Brontë se quedaba horas y horas con la mirada perdida en ese páramo, pensando por qué un hombre se había hecho la casa tan lejos, entre tanta espina, y pensando cómo sería él. Y a ella le parecía que habría sido un hombre que había sufrido mucho, que de la gente no había recibido más que desengaños, y por eso se quería aislar. Y ella habría querido acercarse a él, pero para entonces de la casa no quedaban más que ruinas. Acercarse para ayudarlo.
>
> -Y esta Silvia que quiso ayudar al tipo se hundió ella. Pero ella no lo quiso ayudar, Luci, le quería complicar la vida. Lo que quería era divertirse ella, y no le importó meterse en la vida de alguien que estaba con las heridas así abiertas, y tan difíciles de cicatrizar. Ella fue una atrevida y una irresponsable, que se aguante ahora si le salió mal la jugada. (II, pp. 33-34)

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

5.1 EL TRÓPICO DE LOS PERSONAJES

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

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

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

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

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

> **R**: ¿Qué la llevó a reparar en nuestra sugerencia de un mejor perfume?
>
> **G**: El dibujo de muchachas polinesias, se las muestra frescas como la brisa que nace de la marejada, como suaves también son los pimpollos que caen en la arena húmeda, y cálidos los llameantes atardeceres de las islas. Perfume de esencia de perla para el cuerpo. (VII, p. 106)

El pasaje citado se halla en un monólogo interior, la entrevista imaginaria con *Harper's Bazaar*. Las calidades realzadas por la adjetivación ("frescas", "suaves", "cálidos") se refieren simultáneamente a las muchachas y a los términos de comparación (brisa, marejada, pimpollos, atardeceres): así se insinúa una perfecta integración de los cuerpos en la naturaleza circundante que es, por supuesto, una playa donde cae la noche tropical ("llameantes atardeceres"). El perfume, sustancia afrodisíaca por excelencia, se ofrece como vía de acceso al idilio cuyas connotaciones eróticas se han velado púdicamente en el dibujo publicitario. Hay otros ejemplos que demuestran que la evocación voluntaria del trópico está ligada directamente al sexo en las fantasías masturbatorias de Gladys[216]:

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

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

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

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

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

"* Gladys siente que el orgasmo se aproxima.

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

El sol invade todo, abrasa todo, ciega al que lo mira de frente: entre poder abrir los ojos y aguantar la luz resplandeciente, por un lado, y alcanzar el orgasmo, por otro, parece existir una relación directa. El trópico erotizado es la antítesis del país frígido de donde Gladys huye con la imaginación. Al porvenir con "ese hombre primitivo" se opone el futuro en una isla, junto a su amante, este ser onírico, construido de una mezcla de deseos, por un lado, y recuerdos de Francisco, por otro. La fantasía se forja una vida entre descanso y actividades necesarias para la alimentación: cazar y pescar. Se nota la semejanza con la querencia íntima de Ferreira: salir de noche con los pescadores[217]. Comer es un motivo dominante en

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

ambos pasajes, llenos de imágenes sensuales de frutas abundantes de savia. El acto de amor se convierte en devoración y los cuerpos, comparados a pasteles, bocadillos y cayabos, se degluten también como "pulpa de mangos maduros". "Las frutas maduran tan pronto" en el trópico, igual que la sexualidad precoz de la juventud: Nidia ve a Maria José como "fruta reventona", es decir, si tomamos al pie de la letra la imagen botánica, a punto de estallar y expulsar las semillas, y hablando de la muchacha, la metáfora significa, aunque Nidia todavía no lo presienta, que está dispuesta a hacerse empreñar por Ronaldo. Al pensar en el sabor de frutas tropicales desconocidas, "Gladys no siente ya ningún placer". En *Cae la noche tropical*, el adjetivo *tropical* se emplea sólo una vez, precisamente cuando las hermanas hablan de ciertas frutas exóticas y del asco que les producen a veces: "A mí pocos gustos tropicales me van. El mango y la chirimoya me repugnan un poco" (VI, p. 108). El rechazo de combinaciones desacostumbradas de sabores es, por una parte, expresión de una aversión de Luci contra lo desconocido y, por otra, una irónica alusión al hartazgo que los productos a base de aromas tropicales pueden causar a pesar de los términos eufóricos que la publicidad utiliza para lanzarlos al mercado, manipulando así el gusto de los consumidores[218]. No obstante, a los dos espacios, uno real y frío (Argentina), otro caliente e imaginario (la isla), se añade una tercera región, "un país templado al norte del trópico de Cáncer", Estados Unidos, donde Gladys ha conocido a todos los amantes que evoca durante su masturbación, y es en aquella zona donde la invadiría el deseo compensatorio "de beber zumo de limas gigantes y dulces". Ahora bien, el trópico no es para ella una alternativa verdadera si se trata de escoger un país donde radicarse: nunca será más que un sustituto imaginario, un excitante, la suma de sus deseos localizada en una isla caribeña y visualizada con un repertorio de imágenes convencionales.

---

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

218. El gusto prometido por la publicidad se convierte de golpe en repulsión si se conocen las condiciones de producción: en *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas, la pestilencia inaguantable de una fábrica de conservas de fruta es un leitmotiv importante en la descripción de un mundo de alienados. Entre el tufo asqueroso de los desechos vegetales y el olor sensual de los frutos tropicales existe sólo una frontera muy tenue: "se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida", afirma Gabriel García Márquez, en: Plinio A. Mendoza, *El olor de la guayaba* (Barcelona, Bruguera, 1983[2]), p. 44.

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

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

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

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

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

de sexo (si no es posible una actitud indiferente a la distinción de los sexos) se le antoja una solución para sus problemas. Los relatos de Molina se parecen en mucho al estilo en que se narran los sueños de Ana en *Pubis angelical* (nótese sobre todo la riqueza de palabras que designan materiales exquisitos), que culminan precisamente en la visión de un ser asexuado. La sublimación de lo erótico mediante la insistencia en aspectos decorativos es particularmente avanzada en la película nazi *Destino* (cap. III-IV). El hecho de que el trópico "kitsch" se presente por primera vez en el relato de un filme de propaganda nacionalsocialista muestra que Puig es consciente de que esta estética se ofrece por excelencia para servir de vehículo a ideologías fascistas[220], sin que por eso se vea obligado a condenar todo lo "kitsch" como lo hace Hermann Broch: "Der künstlerische Ausdruck der Zeit ist in der ungeheuren Spannung zu sehen, die zwischen dem Guten und dem Bösen innerhalb der Kunst liegt. -Das Böse in der Kunst aber ist der Kitsch"[221]. He aquí el artefacto "trópico" como aparece en la escena de un club de noche parisino según Molina:

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

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

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

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

ña con "una madre que pide a su hijo acompañarla a pasear por el viejo parque tropical *diseñado* por ella misma" (VI, p. 130; cursivas nuestras). Como en la portada de *Cae la noche tropical*, también en el cielo nocturno de la película zombi brilla la luna, colgada allí por el decorador del estudio donde se filma la escena (recordemos que Molina es decorador de escaparates). En este mundo cinematográfico, lo maravilloso no es real[222], es un simulacro estético que resulta de la combinación de la naturaleza imitada, diseñada, del jardín con la indumentaria exquisita de la heroína:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aquí la película ha terminado ya sin que nos enteremos nunca qué significa ese final enigmático, pero el relato de Valentín continúa, él ha entrado ahora plenamente en el filme que, a su vez, se ha convertido en un sueño. Valentín hace el amor con la mujer araña que después le da "una pata de pollo al espiedo, galletitas con pedazos grandes de queso y rodajas arrolladas de jamón cocido, y un pedazo tan rico de fruta abrillantada" (XVI, p. 286), todos los manjares que Molina compartía con su compañero de celda: sexo y comida se asocian como en la fantasía de Gladys. La mujer araña es un ser híbrido, andrógino, al mismo tiempo Molina y Marta, la amante que Valentín no puede olvidar, es artefacto de la estética cursi que adora Molina, es seductora "que atrapa a los hombres en su tela", es conspiradora que refuerza al militante "para empezar la lucha de siempre" (p. 286), es también una figura maternal como la que cobija al pequeño Toto en su paraíso insular[224]. El trópico en que aparece la criatura mitológica es puro producto de la imaginación, elaborado y diseñado, el único trópico que existe para los personajes de las primeras novelas de Puig, un país fabuloso como sueño necesario y catártico, el más allá de sus limitaciones cotidianas donde todas las utopías individuales sitúan su realización: un lugar sin existencia fuera del deseo.

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

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

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

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

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

La música que W218 oye en la discoteca parece ser la misma que, en otra época, escuchó la Actriz: "Violines se embriagaban de pasión tropical, tambores marcaban febriles el ritmo de una rumba hollywoodizada" (VI, p. 114). Embriaguez y fiebre, es decir, turbación sensorial y calor corporal, evocan toda una mitología de la vida impulsiva y del erotismo desenfrenado: la sangre hirviente por la pasión y el éxtasis de los sentidos sobreexcitados por la exuberancia de sensaciones son lugares comunes de la representación del trópico, sobre todo en asociación con la música y su misteriosa fuerza afrodisíaca[225]. Pero estos tópicos funcionan también como imágenes de la enfermedad, otra obsesión de Puig (compárense la tuberculosis de Juan Carlos, la amnesia de Ramírez y del marido de Luci, los tumores de Silvia, Emilsen, Ana, la madre de Molina, etc.)[226], y

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

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

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

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

5.2 LOS PERSONAJES EN EL TRÓPICO

El trópico, después de haber sido durante tantos años una región fantástica y onírica, por un lado, y un artefacto de bastidores y celuloide, por otro, se convirtió para Puig en una realidad cotidiana cuando el autor se trasladó a Río de Janeiro. Consecuentemente, Puig pasó a la desmitificación del exotismo en *Sangre de amor correspondido*. El protagonista-narrador de esta novela es un representante del proletariado, innovación en la narrativa de Puig que antes se interesaba sobre todo por la clase media[227]. El relato de Josemar no puede servirse del "trópico" como pantalla en la cual proyecta su utopía de una vida más satisfecha, porque es la misma zona geográfica en que vive abrumado de sus problemas. Josemar encuentra otra escapatoria viviendo una segunda existencia en sus mentiras jactanciosas. La metafórica bíblica ligada a los motivos del árbol y la serpiente no deja de evocar asociaciones edénicas[228], pero para Josemar el paraíso, perdido o jamás existente, no se encuentra en el espacio (vs. los neuróticos porteños de las obras precedentes) sino en el tiempo, en un pasado falsificado por la nostalgia. Cabe destacar que las palabras *trópico* y *tropical* no aparecen ni una sola vez en la primera novela que Puig sitúa en el Brasil. El mito de los personajes argentinos no existe, por lo menos no de la misma forma, para un habitante de la región mistificada.

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

---

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

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

contactos entre los personajes en general sólo son posibles después de las horas laborales. La componente nocturna y sombría del título se introduce desde las primeras frases y no se olvida nunca. La palabra *noche* es muy frecuente en el texto[229], de la voz *trópico*, en cambio, no encontramos más de dos ejemplos. No obstante, nos damos cuenta de que el trópico mítico vive en la imaginación de algunos personajes: Nidia, Luci, Silvia y, en parte, Ferreira, el único brasileño en este grupo. Además, el núcleo central de la obra, anunciado antes de ser referido en detalle (pp. 36, 71, 75, 86) y mencionado varias veces después del capítulo VI (pp. 122, 177, 178, 219), es el episodio de la isla donde Silvia busca en vano la felicidad con su amante. La isla real contradice y refuta el mito. Esta destrucción del idilio es necesaria para que Nidia pueda aceptar finalmente el Brasil que le revelan Wilma y Ronaldo y, al mismo tiempo, dejarse seducir por la ilusión del más allá de éstos. Unas reflexiones sobre el proceso de sustitución de un paraíso por otro redondearán nuestro estudio.

5.2.1 EL JARDINCITO DE LUCI

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

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

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

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

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

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

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

La mención explícita de la ausencia total de matices amarillos en el pasaje citado es significativo, pues para Luci este color evoca la muerte[230]: "No me gusta el amarillo. Los viejos pueden ser lindos si se mantienen rosaditos o blancos, pero amarillos parecen a punto de morirse" (VI, p. 91). Predomina el verde que se va intensificando con el crecimiento, el color de la germinación, de los brotes nuevos, también de la espera y de la esperanza. El amarillo simboliza el otoño, la vida que se acerca a su final, las connotaciones del verde, en cambio, son siempre positivas en nuestro texto: es el color de la primavera, del paraíso prometido, quizás del corazón y del afecto[231]. Las plantas son una fuente permanente de rejuvenecimiento. El alejamiento de Luci significa la muerte para ella: "Despedirme de cada planta va a ser morirme cada vez, o sentirlas que se van

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

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

a morir, sin mi cuidado [...] No tengo tiempo para plantar otro jardín, y menos que menos en un lugar tan lindo pero tan frío como es éste" (VIII, pp. 135-136), escribe desde Lucerna. La planta que crece en una tumba es un motivo frecuente de la idea del eterno retorno: los flores en los cementerios simbolizan la supervivencia de los muertos en la memoria de sus prójimos. Así, Luci sobrevivirá en su jardincito. Nidia se empeña en cuidar las plantas durante la ausencia de su hermana como si quisiera crear condiciones propicias para la vuelta, pero su acto aparentemente prospectivo es en realidad un culto funerario. Alfredo (en una carta a Silvia) considera este sentimiento de responsabilidad por las plantas como la "principal excusa" para no volver a Buenos Aires (IX, p. 146). Pero es más que un simple pretexto, pues en las plantas se conserva el espíritu de Luci. En la correspondencia de Nidia, las plantas se mencionan siempre en relación con la vida de su hermana: primero tranquiliza a Luci afirmando que "están regaditas" - esperando que lo mismo se podría decir, en sentido figurado, de Luci (VIII, p. 144; la carta se redactó un día antes de la muerte de Luci)-, teme sólo que se pudran las raíces, como las de Luci en el "destierro". Más tarde se preocupa: "las hojas de la planta atigrada se empiezan a inclinar si no les echo un poco de su agua fresca" (IX, p. 154)[232]. Esta interdependencia simbólica de los destinos del jardín y de Luci, aunque disimulada en detalles poco vistosos, es obvia para el lector atento, pero resulta inconsciente para Nidia que carece todavía de las informaciones imprescindibles para establecer la analogía. Sin que haya una relación causal evidente entre los dos acontecimientos (muerte de Luci/ inclinación de las hojas), el sincronismo de los hechos (la "Synchronizität" en la terminología de C. G. Jung[233], es decir, la coincidencia temporal dotada de un sentido para el observador) se interpreta casi inmediatamente como paralelismo significativo.

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

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

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

5.2.2 LA ISLA

Veamos ahora el contexto de la segunda mención de la voz *trópico*. Puig no suele buscar motivos originales que sobrepasen la capacidad imaginativa de sus personajes, sino arquetipos universales de un vigor intemporal. La isla del capítulo VI, estereotipo por excelencia, se carga de un simbolismo transcendental bien conocido en todas las grandes culturas mundiales. Las utopías políticas, religiosas o sentimentales, a pesar de que etimológicamente carecen de lugar, suelen elegir una isla para asentarse. Igual que el modelo del estado perfecto, las ideas de vida eterna y de amor infinito se expresan en la imagen de la isla, cuya redondez es la forma de la perfección, de la armonía y la entereza. La idea de que "deus est circulus" transcurre más de dos milenios de la historia espiritual del occidente, el nirvana budista se representa a menudo como una fruta redonda, en el mándala y otras figuras circulares coincide el centro cósmico del mundo exterior con el centro del alma individual, en la psicología de Jung el círculo es un símbolo del "Selbst", etc. Rodeada del mar, la isla constituye un espacio hermético, apartado de la tierra firme, contiguo al agua y al aire. Es un punto de intersección del elemento que da vida y del cielo que representa la divinidad, un lugar siempre ambivalente dotado de fuerzas mágicas, benéficas o maliciosas. Es una zona de vida excepcional opuesta a la rutinaria existencia cotidiana. Para los habitantes de la tierra firme, el paraíso es insular: así lo enseña la literatura desde que, en la edad media, el jardín edénico de la tradición judeocristiana se fundió con mitos grecolatinos en el topos de la "insula amoena" en la que los héroes viven libres de preocupaciones y entregados al amor puro. En un folleto turístico moderno, la playa tropical, donde una tahitiana coronada de flores ofrece frutas sabrosas al visitante occidental, es un eslabón más en esta larga cadena de islas paradisíacas[234] de la mitología universal.

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

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

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

> "Tanto que había soñado con esos días en la isla, o mejor dicho con estas noches: las caminatas con él a la luz de la luna por la playa desierta, y las charlas interminables, ahí en esas noches tan largas de la isla, sin luz eléctrica, con tiempo para preguntarle de todo. Ella ahí me confesó una cosa, y es que sufre de lo que se dice deformación profesional. Resulta que a los pacientes les sabe todo, hasta el último secreto, y con él quería que sucediese lo mismo. Estaba sedienta de saber todo, hasta el último recuerdo que él cargaba en la memoria. Todo el pasado y todo el presente. Para así ella poderle regalar un futuro perfecto, con todas sus necesidades bien atendidas."
> (VI, pp. 100-101)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> -Entonces contame un poco más y nos va a venir el sueño a los dos, si Dios quiere.
>
> -Los ateos no hacen más que nombrar a Dios todo el tiempo.
>
> -Es un modo de decir. Vamos, contá. (IV, p. 86)

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

tica y ornitológica, que contrasta con los mamíferos de feroces instintos que viven en la tierra firme. Pájaros, aves y peces se caracterizan por su ligereza, pequeñez, agilidad, belleza, calidades todas de la juventud, y en particular por su capacidad de vencer la atracción terrestre: la isla es un lugar donde la gravitación -es decir, en sentido figurado, la dependencia de deberes, compromisos, responsabilidades- pierde su fuerza[239]. En los arrecifes de coral abundan "maringás, peces menudos y muy ágiles, que no se asustan de los eventuales [bañistas, como en cambio sucede con] el sargento, un pez mediano muy bonito de listones amarillos y azules...". Las aves, a menudo símbolos de la transcendencia[240], sustituyen con su canto el fondo musical obligatorio en otras escenas tropicales de Puig: "«...[en la] jungla circundante cantan pardales, merlos, golondrinas, papagayos e incluso tucanos. Y más allá se cierne la playa del Murciélago, sombreada y secreta" (IV, p. 68). El turista, sugiere el mensaje sabiamente disimulado por los estrategas de la publicidad, se sentirá libre como un pájaro en el aire y estará como el pez en el agua[241]. Si la versión de Luci contiene elementos negativos, disturbios de la armonía, esto ocurre a su pesar: el saber empírico le impide la adhesión incondicional al mito, éste queda constantemente teñido por la historicidad. No obstante, en el relato de la llegada a la isla se esfuerza en restituir el misterio del ambiente que el artículo (e innumerables fuentes de la misma índole) le ha presentado en términos exaltados. "En Isla Grande el encanto reside en la simplicidad del encuentro con la naturaleza y no en el lujo" (IV, p. 64), se

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

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

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

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

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

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

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

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

estaba ocurriendo en un escenario muy distinto del de todos los días, ese verde se sube a la cabeza, como el alcohol" (VI, p. 112). En nuestra cita, la pérdida de las fronteras entre los colores se transfiere también a los conceptos abstractos antitéticos. La percepción del mundo se disuelve en una neblina vaga. Un sueño verdadero, aunque en él se borren distinciones lógicas, se prestaría a una interpretación, contendría referencias a la vivencia del soñador que facilitarían el desciframiento del contenido latente bajo las apariencias[243]. La supuesta visión onírica ("como en un sueño") que nos presenta el pasaje citado insinúa, en cambio, un estado que se niega completamente a la explicación porque todos los criterios del analizador se han vuelto inválidos: sus fundamentos epistemológicos han perdido todo valor, son inoperantes después de la disolución de las categorías valorativas. Realidad y veracidad carecen de pertinencia en esta visión porque ya no se pueden discernir los contrarios. Las escalas de valores éticos o estéticos han dejado de existir con la fusión de todos los términos opuestos en una síntesis unificadora. Toda historicidad se excluye de la alucinación paradisíaca prometida por la publicidad: en la atemporalidad total "se aúnan el pasado y el presente". No es casualidad que la primera lectura se termine con las palabras: "Y más allá aún...". Si la isla fuera como en el artículo, Silvia se vería finalmente liberada de su ansia de analizar, de entender, de conocer a Ferreira en lo más íntimo, de saber "todo el pasado y todo el presente" (VI, p. 101). Sin embargo, a pesar de ciertas similitudes, hay una diferencia esencial en la orientación del artículo, por una parte, y del relato de Luci, por otra: el primero se acerca cada vez más al ideal para acabar en el arrobamiento extático como resultado de la estancia en la isla, mientras que, en la narración de Luci, la vivencia conduce al desengaño. A la evocación idílica de la llegada sigue una serie de secuencias narrativas que descomponen progresivamente el cuadro inicial.

5.2.3 ILUSIÓN Y DESILUSIÓN EN EL PARAÍSO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

245. *DRAE*, s.v. *ilusión*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nidia es uno de estos personajes característicos de Puig que carecen de una relación íntima y sincera, de un contacto humano fundado en la comprensión mutua. Esta necesidad se ha vuelto cada vez más urgente en las últimas novelas de Puig: en *Maldición eterna* y en *Sangre de amor correspondido*, el diálogo es imposible, la relación entre Larry y Ramírez conduce al fracaso deprimente y Josemar habla a solas. La sed de cariño y apego emocional siempre ha martirizado a los seres del mundo ficticio de Puig, desde los monólogos interiores de Toto en *La traición de Rita Hayworth*. "Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo...", dice el preso político Valentín en *El beso de la mujer araña*, "es ... como si la mente segregara sentimiento, sin parar [...] lo mismo que el estómago segrega jugo para digerir [...] como una canilla mal cerrada. Y esas gotas van cayendo sobre cualquier cosa, no se las puede atajar [...] porque están rebalsando ya el vaso que las contiene" (II, p. 47). Su cariño ha caído en Marta, y en el delirio de su agonía Valentín se reúne por fin con ella, en su isla tropical puramente imaginada. Nidia, a su vez, se ha encariñado con Wilma y con la idea de crearle un hogar: este proyecto, fuente de ilusión y entusiasmo, le ha dado aliento, le ha mostrado una posibilidad de emancipación, y no renuncia a su "trópico" a pesar de la desilusión sufrida, pero lo despoja del lastre romántico y metafísico. En Buenos Aires, rodeada de una familia preocupada por la crisis económica, Nidia se siente un estorbo. Se trata de tomar una decisión definitiva para los últimos años de su vida. En Argentina se ve forzada a abandonarse al pesimismo y a la misma melancolía que reinaba ya al principio de la novela, sin salir nunca del círculo vicioso, a tratar de escapar de la tristeza con algunos quehaceres domésticos y esforzarse por recordar lo positivo[246]:

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

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

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

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