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: 4: La escritura de Puig : diversificación discursiva y narrador escamoteado
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840956

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

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

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

Download PDF: 15.07.2025

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

4

LA ESCRITURA DE PUIG: DIVERSIFICACIÓN DISCURSIVA Y NARRADOR ESCAMOTEADO

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

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

---

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

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

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

En cuanto a la técnica narrativa, constatamos una vuelta a cierto "tradicionalismo", si pensamos en las innovaciones formales del Puig de los años 60 y 70, un paso atrás en la experimentación o, para decirlo de manera positiva, el perfeccionamiento de algunos procedimientos selectos y la renuncia a artificios demasiado sofisticados. En *Cae la noche tropical*, Puig aplica los recursos probados en otros libros y logra crear una obra inconfundiblemente suya. En comparación con sus novelas anteriores llama la atención la falta de monólogos interiores[152] que solían ser tan

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

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

frecuentes. Ahora el texto se limita a reproducir lo dicho y lo escrito, el flujo de la conciencia se calla en *Cae la noche tropical*. El subconsciente es una esfera incógnita: la novela únicamente contiene lo enunciado conscientemente, la producción lingüística manifiesta. Se habla poco del subconsciente, y sólo en lenguaje figurado, pero Puig no cede a la tentación de mostrarlo, como hacía en otras ocasiones, por ejemplo presentándolo, según las teorías lacanianas, como un discurso claramente estructurado en *Pubis angelical*. Pero las palabras, controladas por la razón, ocultan mucho. Las mujeres de la novela buscan otro acceso a la psique: creen que el timbre de la voz y la mirada no pueden disimular el fondo íntimo[153], que no mienten, que dan a veces una imagen contraria al discurso de una persona, que revelan temores, que solicitan y ostentan lo que las palabras eluden o niegan. "Era la mirada la que hablaba" (VII, p. 121), dice Silvia de Avilés. Sin embargo, la interpretación de estos indicios no verbales es siempre arbitraria, amenazada de graves errores: estos malentendidos son una de las causas de la desesperación de Silvia.

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

---

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

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

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

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

La narrativa de Manuel Puig no ofrece explicaciones, soluciones o juicios valorativos, sino reúne materiales que el lector tiene que apreciar, analizar, poner en relación unos con otros. Es una literatura que toma en serio al lector dejándolo completamente solo con el texto y su agilidad intelectual. Es también una literatura plenamente antiautoritaria: Puig, que nunca podía soportar el mando, se niega a ejercer su autoridad como demiurgo del texto para imponer una lectura determinada: "Yo deseo ante nada el desprestigio del poder"[155]. Empieza el desmontaje del poder absteniéndose de cualquier comentario: se ausenta totalmente de sus novelas[156]. Si la literatura fuera realmente nada más que la suma de los recursos utilizados para diferenciar el empleo literario del uso corriente de la lengua, la evolución de la novelística de Puig conduciría a la literatura más "aliteraria" que imaginar se pueda, al uso corriente de la lengua despojada de toda literariedad. En rigor Puig no tiene estilo: su escritura es mimética, camaleónica, desprovista de malabarismo retórico y de todo intento de dar una nota personal propia a la lengua. Al contrario, es la apropiación, o mejor el aprendizaje por parte del autor, de una multitud de estilos ajenos y enajenados. Sin embargo, la supuesta anti-literariedad del lenguaje y de las formas discursivas de uso cotidiano, la aparente sencillez, casi diríase trivialidad, de muchos pasajes son el resultado de una esmerada elaboración, de una imitación meticulosa de modalidades de la expresión coloquial y de registros

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

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

que van del tono oficinesco y burocrático hasta el patetismo lacrimógeno de una radionovela[157], nunca caricaturizados con intención denigrante. Puig se empeña en recrear una lengua que no deja ver rastro de la intervención del autor, en que se ha borrado todo matiz "literario" a no ser éste característico para el idiolecto de un determinado personaje: una lengua que quiere ser la reproducción fiel del habla de un individuo (no de un tipo humano) y al mismo tiempo reflejo de su personalidad, de sus ambiciones, de su ambiente social y de su fondo cultural. Los personajes de Puig se dan a conocer sobre todo a través de su expresión lingüística, sea oral o escrita, a pesar suyo a veces cuando indicios menudos patentizan el fracaso de sus tentativas de autorrepresentación: rupturas de estilo, faltas ortográficas en un texto autógrafo[158], contradicciones e incluso mentiras obvias. Si los personajes de Puig se esfuerzan en hablar un estilo fino y elegante, éste les resulta "ultrarretórico", imitación cursi de "modelos totalmente irreales, como el cancionero, los subtítulos del cine, la radio, el periodismo más popular y, en particular, el tono truculento del tango"[159], es decir, la ficción con sus convenciones contamina la lengua de los hablantes. Manuel Puig logra trasponer sus observaciones lingüísticas al texto literario. El uso tanto del léxico argentino y, más específicamente, porteño[160], como de giros coloquiales, la sintaxis modulada según las exigencias comunicativas y expresivas de la conversación y el tono a veces "popular"[161] se combinan con rasgos individuales que permiten distinguir a los personajes y les dan al mismo tiempo un perfil sociocultural y una

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

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

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

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

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

idiosincrasia inconfundibles. "Su voz tiene la intimidad devastadora de las calles de Buenos Aires" dice Alicia Borinsky[162] de Molina. En lo que atañe a este mimetismo, es importante lo que Puig afirma, en una entrevista con Saúl Sosnowski, respecto a su decepción como guionista de cine:

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

En su narrativa, Puig sigue copiando, imitando y recreando, pero esta vez sus modelos se encuentran fuera de todo género, fuera del Arte con mayúscula, en el uso cotidiano de la lengua y en la paraliteratura[164] que el autor argentino enfoca "desde dentro, desde la óptica de aquellos para quienes constituían un elemento esencial de la propia existencia", como escribe Pere Gimferrer en un espléndido ensayo[165]. El guionista Puig sólo quería rehacer películas según el dechado hollywoodiense, el escritor, empero, se sitúa fuera de toda corriente, diametralmente opuesto al mundo de los literatos:

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

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

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

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

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

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

166. *Ibidem*, p. 84.

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

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

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

a) Cartas: *La traición de Rita Hayworth*: XIV; XVI. -*Boquitas pintadas*: I; II; VI, pp. 104-105; VII; VIII, pp. 118-119 y 124-126; IX, pp. 144-151; XI, pp. 179-180; XV, pp. 231-237. -En *El beso de la mujer araña*, Valentín recibe una carta de su amante guerrillera (VII, pp. 138-140) y más tarde dicta a Molina otra carta dirigida a Marta, su verdadero amor (IX, pp. 181-184), pero la rompe en seguida. *Maldición eterna*: XXIII; Ramírez escribe una carta cifrada a su hijo (XXI, pp. 256-258).

b) Artículos periodísticos: *Boquitas pintadas*: I, pp. 21-23; en la secuencia "Dormitorio de señorita, año 1937" (III, pp. 41-49), se indica el texto de algunos artículos de la sección "Correo de corazón" de la revista *Mundo femenino*. El oficial de policía en *The Buenos Aires Affair* suele recorrer con la vista periódicos durante las conversaciones telefónicas con la denunciadora: los titulares se intercalan en el texto, los fragmentos leídos se añaden al final de las llamadas (V, pp. 76-77; X, pp. 156-160: esta segunda llamada se apunta en taquigrafía). Es casi la misma técnica (reproducción de un texto leído desde el punto de vista del lector) que Puig emplea en *Cae la noche tropical*.

c) Actas e informes administrativos: *Boquitas pintadas*: VIII, p. 127-129; XII, pp. 181-190 (expediente de la policía provincial). -*El beso de la mujer araña*: VIII, pp. 151-152 (informe para el director del Sector III de la Penitenciaría de Buenos Aires); un informe del servicio de vigilancia resume los últimos días de la vida de Molina (XV).

d) Diarios: *La traición de Rita Hayworth*: XII, "Diario de Esther, 1947"; XV, "Cuaderno de pensamientos de Herminia, 1948". El diario íntimo de Ana en *Pubis angelical* es uno de los tres modos discursivos de la novela.

e) Avisos fúnebres: *Boquitas pintadas*, I, p. 9; XVI, p . 250.

f) Apuntes de agenda: *Boquitas pintadas*, III, p. 49-52.

g) Formularios: *Boquitas pintadas*: VIII, p. 127 (diagnóstico de un embarazo); *The Buenos Aires Affair*: VIII, p. 122 (formulario vacío titulado "Curriculum vitae").

h) Protocolos de autopsias: La muerte de Leo en *The Buenos Aires Affair* no se describe: el relato de un viaje en automóvil termina abruptamente con las palabras "perdió control de la máquina y volcó" (XIV, p. 201). Siguen los textos de una "Autopsia Médico-Legal" y algunas "Referencias omitidas en la autopsia médico-legal" (pp. 201-204).

i) Citas de guiones: Los epígrafes de los 16 capítulos de *The Buenos Aires Affair* son breves fragmentos dialogados, extraídos de películas norteamericanas de los años 30 y 40 en que actuaban grandes estrellas femeninas de Hollywood como, entre otras, Greta Garbo, Joan Crawford, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Lana Turner, Bette Davis y, por supuesto, Hedy Lamarr y Rita Hayworth. Falta, sin embargo, Vivien Leigh con quien se identifican Silvia y Luci en *Cae la noche tropical* (v. 4. 5).

j) Citas de canciones: Los epígrafes de las entregas de *Boquitas pintadas* provienen de tangos famosos, sobre todo de los que Carlos Gardel cantó en sus películas neoyorquinas (*Cuesta abajo*, *El día que me quieras*, *tango Bar* y *El tango en Brodway*, rodadas entre 1934 y 1935), v. gr. "Cuesta abajo" CI, XI, IX), "Volvió una noche" (X, XI, XIII),"Volves" (VIII, XVI), "Arrabal amargo" (VIII), "Golondrinas" (XIV). En *El beso de la mujer araña*, Molina susurra el bolero *Mi carta* (VII, pp. 140-141) e incluye fragmentos de canciones sentimentales en el relato de la sexta película, inventada por Puig según modelos del cine mexicano de los años 40[168]. El diálogo entre dos enamorados que se besan en una secuencia de *Pubis angelical* (VII, pp. 133-138) es un "collage" de versos de canciones.

k) Entrevistas: entrevista ficticia de Gladys en *The Buenos Aires Affair*, VII.

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

l) Curricula vitae: Llamamos así las largas secuencias tituladas "Acontecimientos principales de la vida de Gladys" (III) y "[...] de Leo" (VI) en *The Buenos Aires Affair*, resúmenes de sus biografías hasta el presente de la intriga principal (1968-1969), con apartados sobre su niñez, formación y vida profesional.

m) Enumeraciones de actividades: Son pasajes que registran meticulosamente, con indicaciones exactas de la hora, todo lo que hace un personaje durante el día: *Boquitas pintadas*: IV; V; IX, pp. 135-144; XIV, pp. 220-222; XVI, pp. 250-256.

n) Listas catequísticas: Es una técnica parecida a la que James Joyce empleó en el capítulo XVII de *Ulysses*, es decir, la alternancia de preguntas impersonales y respuestas, con la principal diferencia de que Puig renuncia a la forma interrogativa y distingue pregunta e información mediante recursos tipográficos (cursiva y caracteres normales): *Boquitas pintadas*: VI, pp. 98-103 ("Romerías populares..."). -*The Buenos Aires Affair*: XIII, pp. 181-194 (cada apartado empieza con "Sensaciones experimentadas por [X ...]" más la indicación precisa de la situación, p. ej. "[...] ante la presencia de Leo y María Esther", "[...] al notar que Leo empuña un revólver y María Esther permanece callada", etc.).

o) Composiciones escolares: *La traición de Rita Hayworth*, XIII[169].

p) Notas de pie de página: En *The Buenos Aires Affair* (IV, pp. 56-68), las notas referentes a un monólogo interior de Gladys describen sus prácticas masturbatorias paralelas a su flujo de conciencia excitante. Las largas notas infrapaginales de *El beso de la mujer araña* han hecho correr mucha tinta: una (IV, pp. 88-94) resume la parte de la película nazi *Destino* que Molina omite, las demás presentan y discuten varias teorías sobre el origen de la homosexualidad[170].

---

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

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

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

4.1 ¿DIÁLOGO O MONÓLOGO?

El predominio del discurso directo en la primera mitad de *Cae la noche tropical* nos obliga a estudiar esta forma y algunas de sus variantes en la narrativa de Puig. Los personajes de su última novela siempre dirigen la palabra a alguien y reciben una respuesta audible o legible para ellos y accesible para el lector del libro. Los diálogos cuentan realmente con dos interlocutoras presentes y activas. Constatar un hecho tan sencillo raya en la tautología, pero en vista de la amplia gama de técnicas que Puig suele emplear es digna de mención. Todas las conversaciones, incluso la llamada telefónica de Silvia a Nidia (XII, pp. 215-220), se transcriben íntegramente, mientras que en otros textos Puig se permitía borrar una de las dos voces. En *The Buenos Aires Affair*, p. ej., un oficial de policía toma nota de una denuncia anónima: el texto de la novela reproduce sus preguntas y comentarios, pero el discurso de la denunciadora, lo más importante, se deja en blanco (V, pp. 72-76). Todas las conversaciones entre Leopoldo Druscovich y María Esther Vila (cap. IX, pp. 136-149), por teléfono o en presencia de la interlocutora en persona, siguen el mismo modelo: la voz femenina se omite por completo[171]. Como el texto imita rasgos de la novela policiaca, la omisión de informaciones necesarias, recurso típico de este género, aumenta considerablemente el suspense. Un pasaje semejante se encuentra ya en la primera novela de Puig, en el capítulo titulado "Diálogo de Choli con Mita, 1941" (pp. 49-68) de *La traición de Rita Hayworth*: aquí es la contribución de Mita que no se transcribe[172], como si el diálogo continuara los soliloquios

---

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

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

acostumbrados de Choli:

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

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

---

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

una escena absolutamente normal en la vida real. El teatro también emplea el diálogo unilateral. Jean Cocteau lo llevó al extremo en el monólogo dramático *La voix humaine* (1930): una mujer, sola en su habitación, telefonea con su ex-amante que acaba de abandonarla y cuyas réplicas no se oyen. Sin embargo, en la pieza de Cocteau se omite lo superfluo, pues lo único que interesa es el papel femenino: ya no hay comunicación entre ella y el hombre, la ruptura es irreparable y todo su monólogo es un rechazo desesperado de aceptar esta amarga verdad. Puig, en cambio, calla a veces precisamente lo que el lector más desea saber, p. ej. ¿quién denuncia a quién, con qué palabras y por qué? o ¿qué dice Mita, la madre del protagonista Toto? Proliferan los chismes, escasean las informaciones esenciales. Hay que leer entre las líneas, deducir de las reacciones de uno el discurso de otro: un diálogo es una interacción, cada frase causa una reacción que repercute a su vez en la continuación de la conversación. Puig obliga a reconstruir fragmentos a partir de indicios, a vislumbrar, a sospechar, a completar los huecos[173] en el texto. Cine y teatro llenan el silencio de la voz con signos visibles, podrían incluso prescindir totalmente de la lengua como medio de expresión. La novela no tiene más que palabras: cuando se renuncia al discurso directo, suele seguir hablando un narrador que describe los gestos, que parafrasea y resume lo dicho. Puig ni siquiera da este mínimo: durante el silencio de sus personajes, produce un sentido con líneas blancas. En *Cae la noche tropical*, en cambio, se emplean recursos literarios más moderados. Los diálogos no quedan mutilados (pero sí, en cierto sentido, la correspondencia). El espacio dejado vacío se emplea raramente y corresponde siempre sea a una pausa, sea a una negación o a una imposibilidad de contestar:

-Nidia, ¿te dormiste?

-...

-Hasta mañana.

-¿Me hablabas, Luci?

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

-Qué bendición, que te duermas con esa facilidad.

-Apaga la luz, y te vas a dormir. Pensá en cosas lindas.

-Vos también.

-...

-¿Pero en qué podría pensar?

-En algo lindo de lo que leíste.

-...

-¿Me estás oyendo?

-Si, pero no me pude concentrar mucho en lo que leí. (IV, p. 68)

En este pasaje, que se encuentra inmediatamente después de los artículos de periódico que lee Luci, la ausencia de respuesta se explica por problemas de percepción (Nidia, a punto de dormirse, no oye la pregunta de Luci, y más tarde, en la tercera pausa, cree no ser entendida) o por la duración de las reflexiones. Antes del segundo hueco, la conversación se da por terminada, pero Luci sigue rumiando las últimas palabras de su hermana que le han recordado que la razón de sus insomnios es justamente la imposibilidad de pensar "en cosas lindas", el acoso por los malos recuerdos. Los artículos de prensa le han presentado un mundo viejo en decadencia, por un lado, y una cultura juvenil en la que ya no participa, por otro, dos visiones poco alentadoras para ella[174]. La falta de concentración mencionada al final justifica su silencio y, al mismo tiempo, las omisiones en la reproducción de los recortes de prensa. Sin embargo, hay una elipsis mucho más importante: conocemos la desgracia de Nidia, la

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

pérdida de su hija, pero ignoramos casi todo de la vida de Luci. Cuando, al principio de la novela, Nidia le dice "vos no tuviste una desgracia como la mía", Luci contesta "Ya sé. Pero no me la he llevado de arriba tampoco" (I, p. 5), sin precisar nunca qué desdicha tuvo. Si Nidia escucha para olvidar, ¿por qué será que Luci le cuenta los amoríos de Silvia "con todo lujo de detalles"? (II, p. 26 y 27; III, p. 37). Si el consumo del relato es una actitud escapista, ¿no lo es también el acto de narrar? Los huecos en el texto[175] parecen abrirse hacia otra dimensión, insinúan que tienen una explicación invisible en la superficie del texto, algo que saben las dos protagonistas, pero que eluden cuidadosamente en sus conversaciones. Volveremos a ocuparnos de este fenómeno a su debido tiempo (v. 4. 5.).

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

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

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

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

distintos sólo marca los puntos de viraje[178]. Un solo personaje puede desempeñar simultáneamente los papeles alternantes de sujeto hablante y sujeto oyente. Es esto la esencia misma del monólogo, el criterio que, según Benveniste, lo distingue del soliloquio y lo define como un

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

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

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

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

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

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

En varias circunstancias, sobre todo en los episodios nocturnos, la presencia de Larry es muy improbable, incluso imposible. En la octava unidad textual (la novela no tiene capítulos numerados), Ramírez reprocha a Larry que haya entrado de noche por la ventana para asustarle con sus "estúpidas apariciones" (VIII, p. 67), otra vez lo ve "como una alucinación" que atraviesa "ventanas y puertas que están cerradas" (XI, p. 105). 0 lo encuentra durmiendo en el suelo de su cuarto de hospital, con dos perros viejos que los defienden contra una pandilla de agresores que intentan asesinar a Ramírez (XIV): pura pesadilla paranoica. Es claramente onírica la decimonovena unidad que trasplanta a los protagonistas a la Rusia prerrevolucionaria: Ramírez, en el papel de un rico señor moscovita, salva la vida a su joven servidor, militante comunista, perseguido por los esbirros del zar. Después de la ruptura definitiva, Ramírez vuelve a conversar con Larry, pero no lo ve: "Estoy muy lejos, y estoy en peligro" (XXII, p. 265) le responde el joven, describe su habitación como una gruta llena de "estalactitas de mugre", y después de un breve diálogo que no conduce a la reconciliación, Larry se desvanece por completo. Ramírez lo llama en balde: el último encuentro nunca ha tenido lugar. Las cartas del apéndice informan al lector que Ramírez ha muerto en una clínica psiquiátrica y que Larry quiere empezar una nueva carrera científica. Toda la novela, y con ella las conversaciones, se balancea al borde de la locura, en zonas límites donde se confunden inextricablemente diálogos con monólogos interiores de dos voces. Hay más: nuestra lectura puede entenderse como una especie de soliloquio en el que unas voces ficticias desempeñan los papeles de interlocutores que llenan nuestra cabeza con frases y pensamientos ajenos, en los que proyectamos nuestras propias ideas y emociones. Cuando Larry menciona de paso que nunca ha leído *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, Ramírez le llama la atención de que la novela es obra de una mujer y quiere saber: "El día que usted lo lea ¿qué voz va a imaginar que se lo está leyendo?". La pregunta le parece

181. *Ibidem*, p. 183.

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

> -[...] Ahora una cosa, Larry, dígame, cuando lee el libro de un hombre que admira mucho, como en el caso de Marx, pongamos, ¿la voz de quién se lo va leyendo?
>
> -Mi propia voz, creo.
>
> -Pero no está seguro.
>
> -No, no estoy seguro, señor Ramírez.
>
> -Y cuando se habla a sí mismo ¿es su voz la que oye?
>
> -Hmmm, me parece que no.
>
> -Por favor, ¿cuál es la voz que oye?
>
> -No sé
>
> -Por favor, concéntrese, se lo ruego.
>
> -Cuando uno conversa consigo mismo, hay siempre una parte que ve y juzga lo que la otra parte está haciendo. Como cuando se está tratando de tomar una decisión.
>
> -Entonces oye dos voces. Una es la suya ¿pero y la otra? ¿de quién es?
>
> -Algunas veces, una de las partes se vuelve maligna. (VI, pp. 49-50)

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

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

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

4.2 PERSONA Y PERSONAJE

Los personajes de Puig son sobre todo voces[182]. Son también seres creados por otras voces, la suma de lo que ellos dicen o escriben y de lo que otros escriben o dicen sobre ellos en la novela. En el principio de la carrera literaria de Puig fue el lenguaje hablado, la voz de personas que conocía. Al escribir *La traición de Rita Hayworth*, Puig se sentía incapaz de expresarse en prosa castellana:

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

En *Cae la noche tropical* Puig no trabajó con grabaciones magnetofónicas, como en sus obras precedentes, pero es de suponer que también esta vez se ha documentado copiosamente para alcanzar, sin las pretensiones de la novela de testimonio, el efecto de realismo de la expresión. Molina es una especie de compendio de varios homosexuales que Puig conocía en Argentina[184], y para construir la figura de Valentín y describir la vida carcelaria el autor se sirrió de las informacionnes que le habían dado presos políticos recién amnistiados. En *Pubis angelical* escribió los diálogos entre Ana y Pozzi en estrecha colaboración con un militante peronista[185], garante de la autenticidad de los argumentos del personaje Pozzi. *Maldición eterna* se basa en largas conversaciones con el modelo de Larry, un joven norteamericano a quien Puig conoció cuando vivía en Nueva York

---

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

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

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

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

("Todo lo que sale de la boca de Larry es auténtico, él lo ha dicho"[186]), mientras que de Ramírez nuestro autor dice de manera lapidaria: "es mi papá"[187]. Y el Josemar de *Sangre de amor correspondido* fue inicialmente un albañil que trabajaba en casa de Puig en Río[188]. El mimetismo de estas dos novelas es aun mayor si tenemos en cuenta que Puig las redactó en inglés y en portugués, respectivamente, manteniendo la lengua de las grabaciones, para imitar con la mayor exactitud posible el habla de sus protagonistas. Este procedimiento aumenta la verosimilitud de los personajes, ¿o tendríamos que hablar de personas puesto que tienen modelos reales? Acostumbrados a tratar de una figura ficticia como de un ser de palabras, nos resulta difícil pensar en personajes novelescos como si fueran personas con una existencia fuera de la literatura. La distinción convencional entre persona (vida) y personaje (ficción) adquiere una dimensión psicológica para Puig, tanto en cuanto a hombres reales como a personajes ficticios. No se trata sólo de separar, en el nivel terminológico, realidad y literatura, sino que son dos aspectos del mismo individuo, su personalidad íntima (persona) y su autorrepresentación (personaje):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ciudades donde vivía el autor y su trama era casi contemporánea de la redacción (sólo *Boquitas pintadas* y *La traición de Rita Hayworth* describen un tiempo y un espacio dejados atrás), son por consiguiente novelas de una innegable "presencia". La ausencia del narrador, en cambio, nos hace pensar que los numerosos "personajes" y su modo de expresarse son disfraces múltiples de la "persona" Puig, sus vehículos para comunicarse, opinión que comparte también García Ramos: "obviamente Puig «es» todos sus personajes"[192]. Bien se sabe que la novelística de Puig parte de su propia vida[193], tanto que el autor pudo declarar, al hablar de *La traición de Rita Hayworth*: "Toto soy yo"[194]. Su motivación es claramente terapéutica: "Escribo novelas porque hay algo que no comprendo, un problema muy especial y entonces se lo achaco a un personaje, a un tercero y, de ese modo, a través de ese personaje trato de aclararlo"[195]. Sería fácil concluir que hay que buscar la razón para escribir *Cae la noche tropical* en el envejecimiento del propio autor o de sus padres. Sin embargo, el biografismo se contenta a veces con ver en la obra literaria un efecto que tiene sus causas en la vida del autor, mientras que, como sencillos lectores del libro, somos más competentes para hablar de los efectos que el texto causa en nosotros. Por eso, los rasgos autobiográficos no nos ocuparán aquí, o sólo al margen y en la medida en que la autobiografía de un autor, individuo desconocido para el receptor y cuya vida personal no tiene por qué interesar a este último, logra dilucidar alusiones históricas y culturales o reflejar aspectos de la existencia del receptor. El lector ideal de Puig se reconoce en el relato de vidas ajenas, se lee a sí mismo, interpretando el texto en términos de su propia experiencia. La omisión de un narrador como instancia intermedia distanciadora favorece la identificación del lector con los personajes, pero no la identificación que hace olvidar la vida real en favor del modelo novelesco, sino otra que podría compararse a una imagen reflejada en un espejo que, al principio, tomamos erróneamente por una lente a través de la cual enfocamos un mundo imaginado. Nidia y Luci platican para no pensar en sus penas, pero siempre vuelven a los temas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 MÍMESIS Y DIÉGESIS

Las narraciones de la historia de Silvia se intercalan en el diálogo de Luci y Nidia: la diégesis se inserta en la mímesis[196], es decir, se invierte la forma habitual en la novela que suele integrar lo que dicen los personajes en el discurso del narrador. Aquí, los personajes dicen todo, pero en ciertas secuencias cumplen funciones complementarias. En los diálogos de *Cae la noche tropical* distinguimos dos modalidades del discurso directo que se mezclan a menudo: una que podemos llamar mímesis, en la que las dos hermanas son interlocutoras pariguales, y otra, la diégesis, que se caracteriza por una clara distribución de los papeles: Luci es narradora y Nidia, narrataria. Sin embargo, las partes de las conversaciones que encierran la narración de la historia de Silvia y Ferreira son más que un simple marco. La continuidad del relato de Luci se ve constantemente interrumpida por las preguntas y objeciones de Nidia, la diégesis se deja suspendida durante cierto tiempo, ora en favor de discusiones sobre otros temas, ora en momentos cuando el suspense alcanza un clímax. Al final del capítulo III, por ejemplo, Silvia se prepara para su primera cita con Ferreira en su apartamento. Cree que ya no va a venir su visita:

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

---

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

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

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

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

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

4.4 DETALLES

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

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

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

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

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

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

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

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

-Era la mujer [de Ferreira] la que estaba internada. Ella falleció, pobrecita.
-¿De qué, Luci, de lo mismo que Emilsen?" (I, p. 8)

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

-Entonces era eso, un tumor.

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

> -Ella mezcla mucho el portugués con el argentino, el castellano quiero decir. Yo mucho no le entendí.
>
> -Es que lleva años en Río. Yo también cuando hablo con alguien que tiene tiempo acá voy mezclando muchas palabras de portugués, sin querer. (I, p. 8)

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

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

Un buen ejemplo para el perfeccionado arte del detalle es el final optimista de la novela: el informe de vuelo, puesto a guisa de posdata en la última página, es un documento importante para el lector, pues allí nos enteramos de que Nidia volvió a Río, que "zarpó" para otra vida contra la voluntad de su familia. No obstante, se trata de un texto meramente utilitario, no destinado por su autor ficticio (el comisario de a bordo) a servir de desenlace novelesco: el informe se redactó sólo para indicar que una azafata observó que Nidia robó una manta del avión. Este detalle, aparentemente insignificante, recobra una importancia capital, pues vincula el fragmento final con pasajes anteriores y explica por qué Nidia no se queda en Buenos Aires. Al preparar la casa para poder albergar a la familia de Ronaldo, Nidia escribió a Luci que le faltaban frazadas para tres personas: "Si me pensás traer un regalito de Suiza eso sería lo más práctico, una linda manta, alegre, de colores, que me lo uso yo. Y las comunes se las dejo a la pareja" (X, p. 175). Vuelve a insistir en el ruego al final de la misma misiva (X, p. 189). Pormenores anodinos, que en la primera lectura sólo aumentan la impresión realista de chismes familiares que provocan las cartas. Pero en la conversación telefónica que precede, Silvia dice que Wilma ha llegado a Río para buscar a su marido, y el motivo de la manta adquiere de repente un valor particular. Como en otras novelas, Puig obliga a una relectura que aprecie detalles antes inadvertidos o no reconocidos como elementos de mayor interés[198]. Esta técnica se puede tal vez comparar, si no es ya mucha pretensión, al uso de las perdices en el famoso exemplo XI del *Conde Lucanor*, el episodio del deán de Santiago que quiere aprender la nigromancia: introducidas como sencillo motivo culinario en el relato, su reaparición cierra todo el círculo

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

espacio-temporal para volver al punto de partida. En Puig no se rompe la cronología de la trama, pero se hace necesaria una reevaluación de la información suministrada antes. En otros casos, Puig causa un efecto de sorpresa mediante la revelación repentina, "a posteriori", de un dato omitido. Aquí, empero, la mención anticipada del detalle no hace esperar su empleo ulterior[199]. Es tarea del lector seguir las huellas de un motivo a través de la obra hasta que descubra su significado y las relaciones que revela entre los diversos niveles: sin esta actividad no hay coherencia y la novela queda descompuesta en sus fragmentos. El narrador escamoteado, que distribuye estos motivos en la novela, es la instancia invisible que hace que los textos heterogéneos que forman *Cae la noche tropical* adquieran sentidos que trascienden su funcionalismo llano, es la fuerza homogeneizadora en la diversidad discursiva.

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

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

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

como explicó nuestro autor[201]: "[...] después de la muerte de Perón, ya se formaron los grupos parapoliciales, surgió la triple A, que era *Alianza Argentina Anticomunista* y empezaron a llamar a gente por teléfono diciéndoles que tenían que dejar el país [...]. Llamaron a mi casa dándome ese plazo, pero yo ya hacía un año que estaba afuera y esto fue [...] supongo que a fines del 74, principios del 75 con Isabel Perón en el gobierno". A Silvia también "la llamaron una noche diciéndole que tenía veinticuatro horas para salir del país, si no la mataban" (I, p. 12).

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

4.5 REALIDAD, FICCIÓN Y PUNTO DE VISTA

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

---

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

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

> -Algo le temblaba en la voz, eso me dijiste.
>
> -Parece que él tenía como dentro del pecho...
>
> -Es simple tristeza, Luci. Como tenemos todos los que perdimos a alguien. -Según ella a él le quedó algo raro adentro del pecho, que el tiempo no tocó. Él sí se volvió maduro, envejeció un poco, pero adentro todavía lleva a ese que él era antes, un muchacho jovencito al que nadie deja hablar. Está callado, en penitencia en un rincón, y pasa el tiempo y está siempre el pobre ahí olvidado, pero no envejece, adentro del corazón le quedó un muchacho en penitencia, que no se anima más a abrir la boca, y quejarse de nada. Pero ella lo presintió, que estaba ahí, un lindo muchacho, ya fornido como él es ahora aunque sin nada de barriga, pero olvidado por todos, y le habló. Y el muchacho no se animaba casi a contestarle, por eso le salía la voz así, ronca, y a los tropezones, porque no podía creer que por fin alguien le dirigía la palabra. ¿Entendés lo que voy diciendo?
>
> -Sí, claro, ¿pero vos por qué no se lo entendías a ella, si es tan sencillo?
>
> -Es que me lo contó de muchas otras formas. Parece que con los pacientes hacen mucho eso, de explicar de distintas maneras las cosas, los sentimientos. Tiene un nombre eso que hacen.
>
> -¿Y por qué no le entendías?
>
> -Al final le entendí, Nidia. Eso se llama algo de las imágenes, juego de las imágenes o algo así. Otra cosa que me decía, te cuento: que era como la voz de alguien que se ha caído en un pozo muy hondo, pero la persona que está afuera lo oye y le contesta, lo que no se sabe es si el socorro va a llegar a tiempo, para sacarlo. La esposa de él sí ya se ha hundido para siempre en la oscuridad del pozo, de miles de metros de profundidad, como la boca de una mina de carbón abandonada, o peor, una gruta subterránea donde hay partes con agua que te arrastra. Y él en realidad no está pidiendo auxilio, porque ya no cree que se pueda salvar, y a la persona que lo escucha le dice eso, que por favor no lo ilusione, si no está segura de que el equipo de socorro va a llegar a tiempo. (III, pp. 49-50)

Este pasaje pone en evidencia el tema obsesivo del yo doble, del conflicto entre "personaje" y "persona", es decir, del desajuste entre la superficie y el interior psíquico, al que la voz abre un acceso. El proceso de interferencia entre el consumo de obras de ficción (aquí el cine y la literatura decimonónica, pues las imágenes principales provienen del universo ficticio de Pérez Galdós[203]) y la verbalización metafórica de estados anímicos se ve claramente si cotejamos nuestra cita con otra secuencia. En el mismo capítulo, pocas páginas antes, Luci explica en qué circunstancias empezó Silvia a hablarle de su historia amorosa. Nerviosa porque Ferreira no la llamó, Silvia le pidió a la vecina si tenía alguna película del video-club: "Ella quería ver una bien triste esa noche, dijo que tenía ganas de llorar" (III, p. 45). La ficción sirve para evadirse y para canalizar la erupción de los sentimientos estancados. Las dos mujeres miraron juntas *El puente de Waterloo* y, en otra ocasión, *La divina dama*, ambas con Vivien Leigh[204]. En la primera la actriz tenía "una cosa oscura dentro,

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

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

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

---

Halliwell, *Halliwell's Film Guide* (London/ Glasgow/ Toronto/ Sydney/ Auckland, Grafton Books, 1985[5]), p. 1055. *La divina dama* fue el título español de *Lady Hamilton* (o *That Hamilton Woman*, EE. UU., 1941) de Alexander Korda, con Vivien Leigh y Laurence Olivier. En *Lady Hamilton*, Vivien Leigh "was again able to play the siren in a romanticised version of the notorious, obsessive relationship between Lord Nelson and Emma Hamilton" (*The International Dictionary of Films and Filmmakers* (Chicago & London, St. James Press, 1984-1987), t. III, p. 381). No podemos aquí estudiar las relaciones entre las películas, la biografía de Vivien Leigh y *Cae la noche tropical*: nos limitamos a subrayar la importancia de los "close-ups" que muestran los ojos de Vivien Leigh en *Waterloo Bridge* (p. ej. en la escena en la iglesia, en el episodio del café donde Myra acaba de leer el anuncio de la muerte de su novio, y sobre todo en la secuencia del suicidio).

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

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

> "El pobre Alberto se volvió como una cosa, no una persona. Luci pasó años y años cuidando a alguien que ya no era su esposo. Ella estaba siempre encerrada con él, pero leía mucho y miraba la TV. Eso la salvó."
>
> (Carta de Nidia a Silvia, XII, p. 212)

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

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

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

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

4.6 SUSTITUCIONES

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

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

> -Luci, lo feliz que una era y no se daba cuenta.
>
> -Fueron años buenos y los viviste, ¿quién te quita lo bailado? Acordate de aquel dicho.
>
> -Luci, si se para de llover vamos de nuevo a esa zapatería, sé buena. Hoy mismo.
>
> -El hombre dijo que iban a recibir el mismo modelo en marrón, pero la semana que viene.

---

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

-...

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

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

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

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

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

híbridos, simultáneamente pantallas de proyección y seres autónomos[208]. Hay un conflicto constante entre la realidad y el deseo con que se carga ésta. Ferreira sustituye al mexicano Avilés (y también al hijo que estudia en México) para Silvia y a Ignacio para Nidia, Silvia suple la falta de la mujer fallecida para Ferreira y la de Emilsen para Nidia. Según el punto de vista, podríamos hablar de personajes dobles de tipo Ferreira-Avilés, Ferreira-Ignacio, Silvia-Emilsen, o incluso triples: Avilés-Ferreira-Ignacio, Emilsen-Silvia-mujer de Ferreira.

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

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

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

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

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

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

-¿Y dónde se meten los viejos?

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

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

En la estructura de la novela, la sustitución más importante es naturalmente el trueque de los papeles de Luci y Nidia (cap. VIII) con todos los desplazamientos de interés que resultan tanto de la nueva distribución de las actuaciones de narradora y narrataria como del cambio del canal comunicativo. Una primera consecuencia del paso a la escritura es obvia: la inmediatez del diálogo no se puede compensar mediante los medios de comunicación a larga distancia. La presencia cede definitivamente a la ausencia y queda sólo la ilusión de un contacto. Las cartas y el teléfono se utilizan incluso para privar a Nidia de informaciones, para ocultarle que su hermana ya no vive. La correspondencia de Nidia se basa en un engaño[209]

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

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

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

relatos, I: *Ritos* (Madrid, Alianza, 1982[4]), pp. 135-150, una familia entera se esfuerza de mantener una correspondencia fingida con un difunto para callar la muerte del hijo a su madre enferma.

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

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

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

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

---

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

aventuras eróticas y amoríos pasajeros[212]. Nidia comenta y desmiente todas las interpretaciones de Silvia en cuanto al comportamiento de Ferreira, desacraliza la ficción, para crearse luego otra en su relación con Ronaldo:

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

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

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

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

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

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