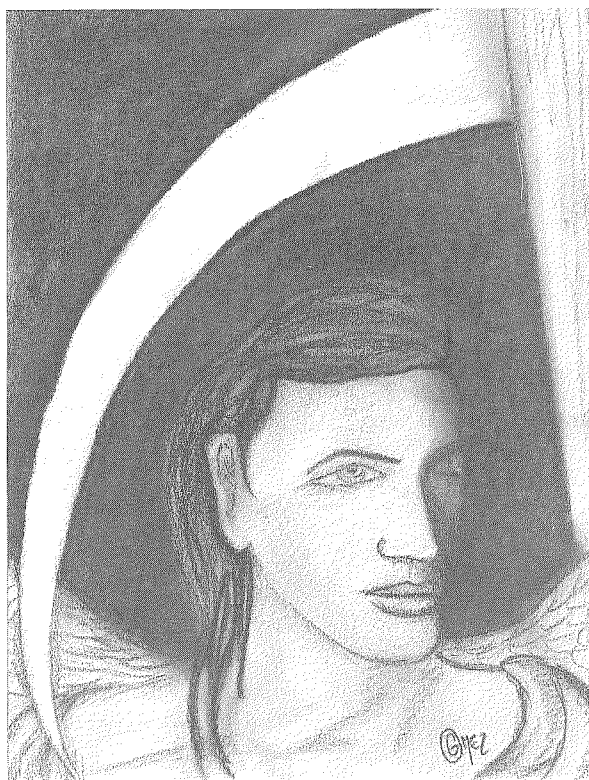


La literatura fantástica en Argentina^A

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA PRESENCIA DE LO FANTÁSTICO EN LAS NOVELAS DE MANUEL PUIG

Jorgelina Corbatta¹
Wayne State University



¹ Profesora del Departamento de Lenguas Romances de Wayne State University. Ha enseñado en universidades de Argentina, Colombia, Europa y los EEUU. Tiene un doctorado en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh. Es autora de varios libros y artículos sobre narrativa argentina y latinoamericana, feminismo y estudios culturales. Ha recibido una beca Fulbright para enseñar en Bogotá en 2004 y realizar estudios de narrativa colombiana.

PALABRAS CLAVE

Lo fantástico, psicoanálisis, sexualidad, cine.

RESUMEN

Este artículo explora la relación entre la narrativa de Manuel Puig, el género fantástico en general y sus nexos con el cine fantástico por un lado y con el psicoanálisis, por el otro. Se estudia la presencia de las categorías de

lo fantástico psicoanalítico (lo siniestro, el doble, las fantasías y fantasmas, entre otros) a lo largo de las diferentes novelas del autor y su uso para desentrañar conflictos de tipo social y sexual en la sociedad actual.

KEY WORDS

The fantastic, psychoanalysis, cinema, sexuality.

ABSTRACT

This article explores the relationship between Manuel Puig's narrative and the fantastic in general as well as its connections to the fantastic cinema on one hand and to the psychoanalysis on the other. It studies the categories of this fantastic/psychoanalytic mode (the

uncanny, the double, fantasies and ghosts, etc) present in several of Puig's novels and its function as an instrument to analyze social and sexual conflicts in current society.

Manuel Puig y la tradición fantástica rioplatense.

En 1957, en uno de los primeros estudios sobre lo fantástico en Latinoamérica, escribía Ana María Barrenechea:

La literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española. Cuando se la compara con la de otros países hispánicos llama la atención el número y la calidad de los autores que la cultivan y el persistente interés en las creaciones de libertad imaginativa. Quizá sucede esto porque la Argentina es el país americano más abierto a las influencias extranjeras donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente (IX).

En cuanto a la presencia de lo fantástico en la obra de Manuel Puig, la crítica—más preocupada por su relación con los medios masivos, el psicoanálisis o la sexualidad—poco se ha ocupado de ella. Lucille Kerr, en su minucioso análisis del funcionamiento de la parodia y la estilización en sus novelas, subraya la duplicidad de su discurso y remite al estudio de Christine Brooke-Rose. Asimismo, cuando aborda *The Buenos Aires Affair*, se detiene en la comparación de Todorov entre los procedimientos usados en los relatos policiales y fantásticos a la vez que enfatiza la presencia de un tiempo reversible destinado a provocar un efecto de sorpresa. René Campos concibe las metamorfosis de Toto en *La traición de Rita Hayworth* como 'travestismos' de las ilusiones del niño; asimismo ve la pantalla cinematográfica como lugar de proyección de los deseos fantasmáticos

no sólo de los personajes sino también del autor y del lector. En su análisis de *Pubis angelical*, Elías Muñoz vincula el discurso de lo fantástico con lo reprimido que retorna y utiliza los estudios de Rosemary Jackson y Brooke-Rose sobre el género. Emir Rodríguez Monegal y Angel Rama, desde otros ángulos, han observado el carácter fantasmático de algunos personajes de Puig (sobre todo en *Maldición eterna*) y su relación con el universo de Kafka. Pamela Bacarisse, en *The Necessary Dream*, a menudo menciona lo obvio o sea la presencia del sueño, la ilusión y hasta el doble en la obra de Puig. Su aproximación, sentenciosamente moralista, esteriliza el desarrollo consistente de cualquier enfoque crítico. En su revisión de la presencia del pop-art, el camp y el kitsch en la obra de Puig, Graciela Speranza retoma y amplía la relación psicoanálisis, policial y género fantástico en su narrativa (en especial en los capítulos sobre la influencia de Hitchcock y Josef von Sternberg). Ilse Logie explora la 'omnipresencia de la mimesis' en la obra de Puig valiéndose de nociones como la del 'deseo mimético' de Girard y la de parodia de Hutcheon que, desde ángulos diferentes, toman como objeto lo que llamo lo fantástico. Mónica Zapata se concentra en la presencia del encierro (físico pero también psicológico e ideológico) en los personajes de Puig quienes se escapan de lo real mediante la fabulación, el sueño, la máscara y el doble.²

² En un feliz intercambio dialógico, encuentro en Zapata la validación/ampliación de algunas de las ideas expuestas en mi libro sobre Puig. Por ejemplo Gladys y el 'bricolage' como doble de Puig en su concepción del arte; la recurrencia expresando obsesiones del autor (Charles Mauron/Freud, Manoni) presente, en especial, en el juego de dobles de Ana en *Pubis*: la centralidad de Juan Carlos en *Boquitas* basada en su atractivo físico que enmascara sus múltiples

En un reportaje que yo le hiciera en Colombia en 1979, interrogado acerca de su posible parentesco con los tres famosos compiladores argentinos de *Antología de la literatura fantástica* y escritores de lo fantástico ellos mismos —me refiero a Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo—, Puig especificó: "...en Borges, en Bioy Casares, hay un distanciamiento. Yo creo que en ellos el autor esta a salvo. Ellos están a salvo" (604-5). ¿Por qué 'el autor', y más precisamente 'ellos' (los seres humanos de carne y hueso) 'están a salvo'? Sospecho que eso tiene que ver con la aspiración de medida y pretendido cinismo de la clase media argentina inspirada —según Puig— en modelos británicos que la han hecho renegar de su origen ítalo-hispano.³ Y se vincularía, también, con la inserción de

deficiencias en forma semejante a la compensación sexual de las carencias socio-culturales y económicas de Josemar en *Sangre*. La violencia del policial transformada en violencia sexual y política en *The Buenos Aires Affair*. El uso de la escritura de novelas, por parte de Puig, como medio de exposición/resolución de conflictos personales.

³ "En la Argentina, el problema era el gusto por lo cerebral; todo lo que implicaba sentimiento, sensaciones, intuición era dudoso. Lo prestigioso era lo cerebral, así como en la conducta tenía mucho más prestigio la reserva, la medida. La estridencia, el exceso, jamás! Lo español y lo italiano —en la Argentina—era considerado de clase baja; en cambio, tenía un gran prestigio lo inglés —que era siempre lo medido— y lo francés, en segundo término. Un país totalmente adolescente, país formado por una gran masa de inmigrantes —de principios de siglo— y cuya actitud era, pretendía ser, la de adultos. Gustaba mucho el cinismo epigramático —a lo Oscar Wilde—. Eso no correspondía en absoluto a la realidad de la gente: un pueblo adolescente, inmaduro, que no se conocía a sí mismo, que no sabía quién era.../.../ Gustaba mucho el autocontrol, la represión. Para un adolescente, en cambio, lo



Borges y Bioy dentro de una sólida tradición literaria inglesa (baste recordar la incondicional adhesión de ambos a Lewis Carroll, Gilbert K. Chesterton, C.S. Lewis, Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle y H.G.Wells, entre otros) cuya alta normatividad los distancia de nuevo de la expresión de vivencias estrictamente personales. Algo más en relación con ese 'estar / o no a salvo': en textos y reportajes, Borges estigmatiza varias cosas y entre ellas son *leit motiv* su rechazo del surrealismo, el psicoanálisis y el tango —áreas en apariencia muy alejadas entre sí pero a poco de pensar vinculadas con el inconsciente individual y colectivo—. ⁴ Puig, por el contrario, no se cansa de repetir que "la novela moderna empieza con Freud" y a lo largo de toda su obra se ocupa,

más saludable es expresar sus excesos, sus estridencias, su exceso de energías y allá era todo lo contrario-lo inglés como paradigma-, algo tan alejado de nosotros." Corbatta, Jorgelina, "Encuentros con Manuel Puig" (611).

⁴ Cf. Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges, A Literary Biography*: 21-23

extensamente, tanto del inconsciente colectivo como del suyo propio, individual e intransferible. ⁵ Por otra parte, no se cansa de reconocer su deuda con el cine; más concretamente, con lo que él llama 'cine fantasmagórico'. Allí, según Puig, los fantasmas se identifican con los miedos del realizador, lo implican y asustan. "Porque hay una cosa esencial—dice en la entrevista ya mencionada— el cine fantasmagórico funciona en la medida en que el realizador comparte esos miedos. Las películas de fantasmas, las que me gustan, las que pueden haberme influido, están hechas por gente que se asusta haciéndolas, en que es evidente que creen en ciertas pesadillas" (604).

⁵ "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. La génesis de toda mi obra ha sido ésta: no me atrevo a enfrentar el problema directamente porque sé que hay defensas inconscientes, hay frenos que no me dejan llegar a ciertos enfrentamientos dolorosos." Encuentros con Manuel Puig" (605).

Distingue asimismo entre creer en fantasmas y tener miedo de ellos: "Hay un matiz, porque creer en fantasmas es creer en aparecidos, es un fenómeno sobrenatural. Que te asuste una historia de fantasmas es otra cosa, puede significar que esos fantasmas pueden identificarse con miedos tuyos, con aquellos personajes a los que les atribuyes poderes fantasmagóricos" (605). Esos fantasmas y su contra-parte—las fantasías—ocupan gran parte de la narrativa de Puig y asumen, en gran parte, la forma del doble.

Modos de lo fantástico en las novelas de Puig

1. La palabra como exorcización

"A force de raconter, nous exorcisons".

Jean Bellemín-Noel, *Les contes et leur fantasmies*

En todas las novelas de Puig la palabra tiene un valor protagónico ya sea bajo la forma de diálogo o de monólogo

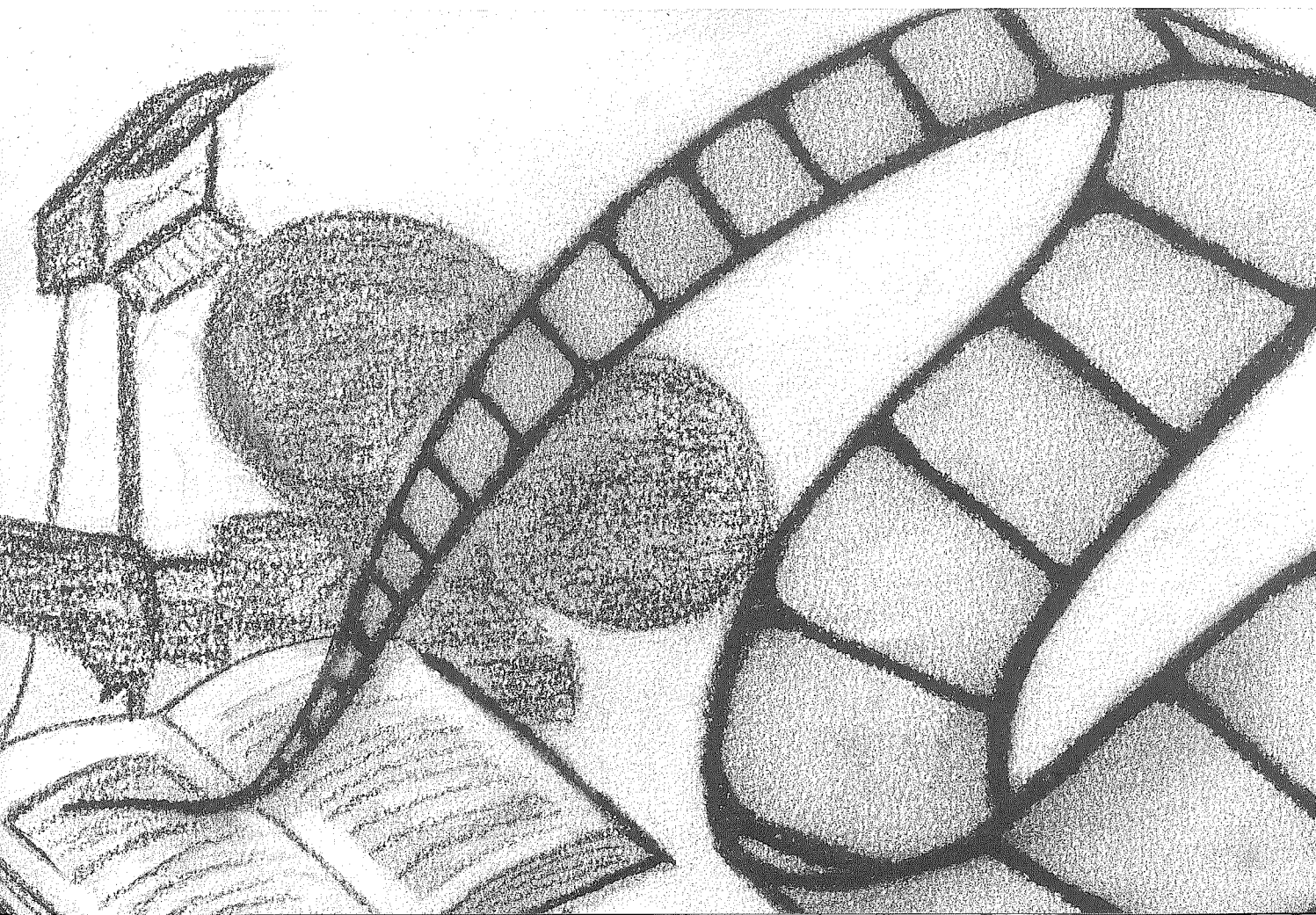
interior. Los personajes pasan el tiempo contando(se) / recontando(se) historias unos a otros y a sí mismos. Ese poner fuera de sí la propia historia tiene como fin librarse de su peso o, al menos, limpiarla de sus aspectos negativos y culposos; consiste en actuarla—verbalmente—en una especie de sesión psicoanalítica en la que el otro se vuelve depositario-antagonista del relato.

Por ejemplo, en *La traición de Rita Hayworth*, Toto niño, a la caza de oyentes para el recuento de sus películas, busca dramatizar la relación familiar para, de ese modo, liberarse del miedo al padre y de su excesiva dependencia respecto de la madre. Nené y Mabel al recordar a Juan Carlos, romántica o crudamente (“-Pero, che Mabel qué es lo que no quiero entender que vos decís de Juan Carlos?- Nené seguía jugando con su propia destrucción. —Que las mujeres no lo querían dejar ... por las

cosas que pasan en la cama”197) no sólo están compitiendo por la posesión de la verdad sobre él, sino que tratan de abolir el pasado para adaptarse a un presente decepcionante pero real. En *Cae la noche tropical*, Silvia, en sus recuentos a Luci —y Luci a Nidia— (“Me lo ha contado todo desde el principio hasta el final no se cuántas veces. Es lo único que la alivia” 28) de lo que aconteciera en la isla con Ferreira, está enunciando ritualmente un escenario ideal (e idealizado) en donde busca encontrar la clave de la relación. La profesión de psicóloga de Silvia lleva al máximo ese contar/recontar en donde ella es ahora la receptora de los discursos de los otros (“Esta Silvia dice que si los pacientes supiesen no le pagarían, les tendría que pagar ella, porque le gusta ese trabajo, le descarga los nervios, ella está mal si no tiene ese cable a tierra” 43).

El recuento reactualiza, vehicula contenidos inconscientes, nombra los fantasmas y, aunque no los expulse, al menos los localiza. Lo mismo pasa con Molina y Valentín al interior de la celda aunque en este caso Molina, al contar las películas (y recontarse a sí mismo a través de ellas), también tiene como objetivo acunar/ seducir al otro. Este diálogo entre pares, catártico y enriquecedor se vuelve psicodrama en *Maldición eterna* en donde Larry y Ramírez, a través de sucesivas escenificaciones, encarnan los roles de hijo/padre.⁶ En este caso, y si el contar de Molina tenía un valor nutricional y seductor, aquella bendición ‘materna’ se

⁶ Las relaciones de poder, tema recurrente en la vida/obra de Puig, aparecen abolidas en *El beso*, hecho extraordinario si se la compara con las de otras novelas (Mita/Berto; Glady/Leo; Ana y sus parejas; Silvia y Ferreira; Larry/Ramírez —entre otras).



trueca ahora en maldición paterna. Y aquella nutrición mutua se convierte en vampirismo.

Mucho se ha hablado, y también lo ha hecho Puig, de la relación entre su narrativa y el cine. En mi libro he señalado cómo la experiencia de ir en la infancia casi diariamente al cine con su madre invierte todos los planos y valores, trastocando fundamentalmente los límites entre realidad e irrealdad. En el prólogo de la edición mexicana (1985) a dos de sus guiones, Puig vuelve a contar cómo el cine lo salvó de ese lugar de la Pampa, carente de todo atractivo, donde nació: “Mi instinto de supervivencia —dice— me llevó a inventar que sí existía otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo donde se proyectaba una *realidad paralela* (el subrayado es mío 7). Y más todavía, las películas de la pantalla se convierten para él en la verdadera realidad —especie de ‘Topos Urano’ o mundo de arquetipos platónicos —en tanto que la realidad familiar del pueblo pasa a ser una mala copia de aquella. O, según Roberto Echavarren: “...a un interés imaginario sin lugar —cine— correspondía un lugar sin interés y sin imaginación— circunstancia de los protagonistas” (66). Robert Rogers, en *The Double in Literature*, señala la semejanza entre el sistema psicológico freudiano y la metapsicología de Platón expuesta, sobre todo, en “La República” y el “Fedro”.⁷ En Puig el cine, con su panteón de dioses laicos, se vuelve a la vez lugar de culto y vehículo de evasión. Mediante un mecanismo de proyección se crea en la pantalla un doble fílmico o fantasmagórico que reúne, sintetiza y sublima los deseos y fantasías de esos seres condenados a vivir en un entorno

gris y sin ningún atractivo. La fantasmagoría, según Max Milner, inaugura un tercer orden —diferente de la imaginación reproductora o mimesis, y de la creativa o poiesis —que consiste en la apertura a un espacio diferente, a ‘otra escena’ en la que las imágenes se proyectan, cambian y suceden unas a otras con la lógica de los sueños.”⁸

En *La traición de Rita Hayworth* (novela autobiográfica) Toto va al cine casi diariamente con su madre y busca así convertirse en otro, ser otro. Quiere evadirse de su familia, de su pueblo y hasta de su propia realidad corporal. René Campos observa en la versión de Toto de “El Gran Ziegfeld”: “Toto desdoblado en el mandaderito grafica, sin ninguna duda, la conciencia del rechazo y el sentimiento de orfandad” (61). Ve asimismo la metamorfosis de Toto en pajarito/ pececito/ negrita como una serie de ‘travestismos’ motivados por el temor al padre en tanto que la proyección de Toto en la figura de Johann Strauss (cf. composición sobre “El gran vals” de Julien Duvivier) resultaría de un proceso de

⁸ “En face d’une imagination reproductrice, ‘a laquelle un esthétisme fondée sur la *mimesis* accordait toute son attention, non sans faire peser sur elle un soupçon de déformation ou de mensonge, ou d’une imagination créatrice tendant ‘a substituer au monde réel un monde différent, mais ordonné selon les mêmes lois, une nouvelle forme d’imagination tend ‘a s’imposer, qui suppose l’ouverture d’un espace intérieur, d’une “autre scène” dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l’illogisme de rêve, et qui constitue ‘a la fois une voie d’accès vers les profondeurs ou l’être intérieur et l’être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettant l’homme ‘a la merci de ce qu’il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au règne de l’illusion, et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d’adaptation au monde” (23).

identificación, desdoblamiento y sustitución que pondría de manifiesto la ambigüedad sexual en la que se debate el niño (8). Piglia, por su parte, anota que el rechazo del propio cuerpo afantasma a los protagonistas (cita el relato de los “dedos de aire”) quienes alientan el deseo de “mirar sin ser vistos” (359). Desdoblamiento que hace extensivo a toda la novela: “Novela de la pura interioridad, sin cuerpos puestos en relación, no hay otra cosa que conciencias; hablan, piensan, escriben, pero son invisibles. El cuerpo existe para los otros, por los otros; para sí mismos, todos son fantasmas” (361). Anoto al pasar que esta afirmación de Piglia evoca otro componente que, junto con lo platónico y freudiano, es una constante del universo narrativo de Puig (y de su cosmovisión): me refiero al existencialismo.⁹ Otro doble fílmico citado a menudo como ilustración del juego entre ser y parecer lo constituyen las actuaciones de Choli imitando a sus actrices favoritas ante el espejo de un solitario cuarto de hotel de provincias (Panessi recuerda que Choli también se inventa un doble —otra viuda que viajaba como ella— para disimular una aventura suya con un hombre).

Puig no se cansa de reconocer su deuda con el cine; más concretamente, con lo que él llama ‘cine fantasmagórico’, en el que los fantasmas se identifican con los miedos del realizador, lo implican y asustan.

⁹ Puig vive en Buenos Aires en una época en la que prevalece la fenomenología existencialista (Merleau-Ponty, Sartre, Camus) en el ámbito cultural en general y en el de la revista *Contorno* en particular representados en el pensamiento de Oscar Masotta, Juan José Sebreli —entre otros.

⁷ Los caballos blanco y negro del carro de Platón con sus pulsiones que evocan el consciente/inconsciente freudianos.

En *El beso de la mujer araña*, Molina —especie de doble adulto de Toto— vuelve a solazarse en el relato de películas a su compañero de celda con el fin de entretenerlo y, sobre todo, de seducirlo. Mientras las narra Molina no sólo se está contando a sí mismo, mediante el procedimiento de selección/ identificación ya mencionado, sino que lleva también a cabo un acto de compensación de sus propias carencias y frustraciones. En una ocasión en que Valentín le pregunta con quién se identifica, Molina le contesta: “Con Irena, qué te crees. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína” (31). De ese modo Molina accede, desde su marginalidad real (sexual, social y legal), a un centro ilusorio. Hasta el mismo Valentín, quien afirma “tener cosas mas importantes en que pensar”, comienza a escenificar sus propios deseos y fantasmas. Mediante sus proyecciones en la pantalla imaginaria suscitada verbalmente por Molina, ambos sacan a luz y debaten angustias, contradicciones y prejuicios que fueran desplazados a zonas oscuras. Se reactualizan así conflictos pretendidamente olvidados, y hasta supuestamente abolidos (lo siniestro), y tiene lugar una metamorfosis que libera y enriquece a ambos. En ese “sueño corto pero feliz” ellos logran crear, al interior de la celda, su paraíso.

En todas las novelas de Puig la palabra tiene un valor protagonista ya sea bajo la forma de diálogo o de monólogo interior.

A lo largo de toda la obra de Puig proliferan los dobles, no sólo relacionados con el cine sino con otros medios masivos que cumplen también una función proyectiva/ compensatoria. Por ejemplo el caso de Gladys en el

reportaje imaginario para *Harper's Bazaar* donde proyecta una visión idealizada de sí misma y de su circunstancia, a imitación de ese tipo de entrevistas en ese tipo de revista. O Nené y Mabel escuchando “El capitán herido” (radionovela de la tarde que oficia de ‘mise en abyme’ del universo narrativo total) así como las fantasías futbolístico-machistas de Héctor —primo de Toto— que anticipan las de Josemar en Brasil en *Sangre de amor correspondido*.

2. El doble, los espejos y lo siniestro

Pero es en *Pubis angelical* donde el tratamiento del doble alcanza su culminación. En el ya mencionado ensayo “Lo siniestro” (1919), Freud incluye el tema del doble como uno de los que evocan ese efecto. El tema del doble, o del otro yo (como lo llama), adopta diversas variaciones y desarrollos que Freud enumera. Cito: “...la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la trasmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble”—lo que nosotros llamaríamos telepatía—, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aún de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas” (2403).

Ana, la protagonista de *Pubis angelical*, se desdobra en sus sueños nocturnos (también hay ensoñaciones diurnas) en una actriz de los años 30 identificable

con Hedy Lamarr, y en W218 en la Era Polar. En la historia de la actriz, situada en Viena, Hollywood y México entre 1936 y 1944, los juegos con el doble se multiplican. Primero se hace pasar por su doble para huir de la isla, donde su marido la mantiene presa como un objeto de lujo, con su sirvienta Thea, que es en realidad Theo. Ya en Hollywood se desdobra en sus pesadillas así como también en una película que parcialmente reproduce su propia vida (se trata de *Argelia* filmada en realidad por Hedy Lamarr, y que luego verá W218 por teletotal).¹⁰ Por su parte, los dobles que W218 asume en Urbis como terapeuta sexual tienen que ver con roles sexuales e ideologías culturales de un sector social argentino en un momento histórico determinado.¹¹

Junto con los dobles aparece la especularidad, ya sea como generadora de multiplicidad de imágenes de sí (fragmentación de la identidad) o como estadio de auto-identificación según Lacan (cf. el estadio del espejo). En esta novela, la complejidad de la duplicación es mayor que en las anteriores ya que los dobles oníricos repiten, dentro del sueño, otros sueños contruidos a su vez sobre los dobles fílmicos ya mencionados. Así por ejemplo en el sueño que abre la novela, aparece Ana

¹⁰ Graciela Speranza, en el apartado al final de su libro, titulado “El cine de las novelas de Manuel Puig” da la siguiente ficha de *Argelia*: EEUU, 1938. Director: John Cromwell. Reparto: Charles Boyer, Sigfried Gurie, hedy Lamarr, Joseph Calleia, Alan Hale, Gene Lockhart, Johnny Downs (232).

¹¹ Recordar los ‘servicios’ de W218—bajo el nombre de Dora —suministrados a dos hombres de unos 60 años: el abogado y el hombre de campo. Este pasaje le permite a Puig recrear el ambiente, la mentalidad y las normas de conducta sexual de la época —fines de los 40— en dos ‘pacientes’ provenientes de diferentes estratos sociales. Cf. *Pubis angelical*: 150-162.



desdoblada en el Ama quien es presa de una pesadilla en la que aparece como una muñeca mecánica y rota, con un complicado mecanismo de relojería en el lugar del corazón. Y, en el sueño que cierra la novela, se muestra a W218 internada en el hospital rodeada de otras mujeres aquejadas del mismo mal y cuyas historias reproducen, multiplicados como en espejos enfrentados, los conflictos de Ana. Max Milner, mencionado en ocasión de la fantasmagoría, habla de “effets de miroir” y recuerda que, de todos los instrumentos de óptica generadores de inquietante extrañeza, el espejo es el más antiguo y el más extendido en todas las culturas. Aparece vinculado no sólo con conflictos de identidad sino también con diferentes formas de adivinación que se fundan en la observación de superficies de reflejo. En *Pubis angelical*, los dobles—ya sea oníricos, fantasmagóricos, fílmicos o reflejados—ponen de manifiesto una vez más las fantasías y terrores de la protagonista ya que esta novela, como todas las suyas, está estructurada sobre la base del planteamiento de un conflicto y el proceso para resolverlo. En este caso los dobles sirven de vehículo de expresión de esos problemas irresueltos. La relación de Ana con su madre y su padre se metaforiza mediante la nodriza, que intenta matarla en sus sueños, y el sabio loco. La hija a quien Ana abandonara en Buenos Aires reaparece como la niña que llora en sus pesadillas. Su ambivalencia entre ser una mujer objeto y una mujer liberada se expone en los dobles de la actriz y de W218 con su poderosa belleza así como con la creciente capacidad de leer el pensamiento. En tanto que su ambivalente atracción/rechazo de los hombres a los que necesita, a la vez que los teme, se encarna en amores inicialmente ideales que terminan en desilusión y traición. Por fin, la constante oscilación de Ana entre el

deseo de experimentar una pasión devastadora y de tener, a la vez, un ‘pubis angelical’ signa todos los desdoblamientos como un leit-motiv.

3. Doble como oposición/ complementareidad.

Otra de las formulaciones del doble en la obra de Puig es la del doble como oposición/ complementareidad de un todo ideal. Robert Rogers lo llama “the opposing self” (60) y cita como ejemplos a Don Quijote y Sancho, Raskolnikov y el policía en *Crimen y castigo*, Jacques y su amo en Diderot, o Clarissa y Septimus en *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Respecto de las relaciones entre ambos afirma: “Although amicable relations may subsist between doubles on the surface of a story, disharmony invariably exists between subject doubles at the unconscious level of the narrative” (61).¹² En *La traición de Rita Hayworth*, la crítica ha señalado a menudo la oposición entre Héctor y Toto; el primero, orgulloso de su cuerpo y de sus músculos, es dueño de una sexualidad potente que lo vuelve activo “coleccionista de virgos” en tanto que el otro, desconfiando de su cuerpo lo rechaza y, refugiándose en el ‘voyeurismo’ y en el chisme, niega una sexualidad que adivina oscura y ambigua. Vuelve a repetirse ese patrón en la figura de Juan Carlos/ Pancho en *Boquitas pintadas* en donde—si bien ya no se da la sexualidad como elemento dispar—, siguen planteándose como opuestos la clase económica y social a la que pertenecen, la salud y hasta las muertes respectivas. En *The Buenos Aires Affair*, la figura se vuelve más compleja porque —como ha reconocido

¹² “Aunque pueda haber relaciones amistosas entre los dobles en la superficie de la historia, la disarmonía existe inevitablemente entre los dobles en el nivel inconsciente de la narrativa” (mi traducción).

la crítica y el mismo autor— Leo y Gladys no sólo representan los roles complementarios de crítico y de creador sino también las dos actitudes psíquicas opuestas, y complementarias, de sadismo y masoquismo. Además, Gladys y María Ester conformarían otra pareja de opuestos en el campo de la creación. Gladys, con su gusto por el 'bricolage' y los materiales de desecho es, según Puig, un 'alter ego' suyo ("Encuentros" 598) en tanto que María Ester representa al artista conservador y convencional, respetuoso del canon y, hasta podría decirse, más artesano que creador (en el sentido aristotélico—o, con talento pero sin genio).¹³ Como tal, María Ester—quien también rechaza el divorcio, el aborto y toda posible intervención del inconsciente en el proceso creador—no subvierte ningún orden sino que por el contrario lo refuerza y recibe, así, la consagración de espectadores y críticos tan mediocres como ella y partidarios del *statu quo*.¹⁴ La misma oposición/ complementareidad va a reaparecer en Valentín/ Molina como oposición de razón/ sentimiento, conocimiento/ intuición, teorización/ espontaneidad, espíritu aventurero/ domesticidad. O sea,

rasgos que tradicionalmente han sido adscriptos a la distinción entre masculino y femenino, respectivamente. En *El beso de la mujer araña*, sabemos, esa dicotomía se borra no sólo porque Valentín accede a tener relaciones con Molina sino, y tal vez eso sea lo más importante, porque ambos aprenden a aceptar al otro como la parte propia que se niega.¹⁵

En *Maldición eterna a quien lea estas páginas* vuelve a actualizarse la oposición Toto/ Héctor o Molina/ Valentín pero ahora con otros elementos dispares: el señor Ramírez y Larry no son contemporáneos (uno tiene 74 años y el otro 36) ni tampoco coterráneos porque el primero es un sindicalista argentino exiliado en los EEUU, en tanto que el segundo es norteamericano, ha renegado de su profesión como profesor de historia y en la actualidad se gana la vida encargándose de tareas menores como la de sacar a pasear al viejo en su silla de ruedas. El abismo inicial entre ambos—determinado por la diferencia de edad, lengua, origen y cultura—aparece planteado ya en la primera escena cuando Larry conduce al viejo a la plaza Washington. Acosado por sus preguntas, Larry le dice: "Lo que es importante para mí no es importante para usted. Cada uno piensa como le parece" (9). Refiriéndose a los sueños, agrega: "...la gente tiene sueños mientras duerme. Pero cada uno sueña solo. Es cosa particular, privada" (11). Sin embargo el contacto diario y sobre todo el diálogo, mediante el cual parecieran llevar a cabo sesiones de psicodrama, produce (tal como en *The Buenos Aires Affair* y

¹³ Pienso en la distinción del que sabe por experiencia y el que sabe por ciencia (enfermero/médico) tal como aparece en la *Poética* de Aristóteles. Respecto de la noción de genio, entendido como 'aquel que da la reglas al arte, cf. la *Crítica del Juicio* de Kant.

¹⁴ Como he sostenido a menudo, y Puig así lo afirma, cada una de sus novelas parte de una situación personal compleja que él pretende entender, y resolver, mediante la escritura. En este caso, la situación crítico-creador (y Puig identificado con Gladys) transpone la suya propia en esos años en Argentina. Cf. Graciela Speranza pp. 170-176 en donde ubica la actividad cultural en Buenos Aires entre 1962 y 1968 centrada en las innovaciones del Di Tella, los grupos de psicoterapia y la introducción de Freud y Lacan (Masotta) y la resonancia en las revistas, en especial el semanario *Primera Plana*.

¹⁵ Cf. el final del capítulo 11 donde, tras el encuentro sexual Molina se toca el lunar que no tiene, es Valentín quien lo tiene y termina diciendo: "Me pareció que yo no estaba... que estabas vos solo" —y ante el silencio del otro, continúa—" O que yo no era yo. Que yo era yo... eras vos" (222)



sobre todo en *El beso de la mujer araña*) un trabajo—en el sentido psicoanalítico— de intercambio mutuo y de desdoblamiento individual. Lucille Kerr habla de confusión “Though there are only two protagonists of *Maldición*, their identities are often confused and confounded both by what they do and they say (or do not say)” (294) —y agrega— “These interlocutors engage in a dialogue that differentiates each from and identifies each with the other” (250). Pamela Bacarisse, por su parte, se apropia y desarrolla la interpretación de Angel Rama, quien veía en esta obra una modulación de la *Carta al padre* de Kafka.

En *Maldición*, el doble toma varias formas. En primer lugar el señor Ramírez, quien ha olvidado todo lo acontecido en su país antes de su llegada a los Estados Unidos correspondería a un caso citado por Otto Rank en *El Doble* cuando dice: “y ahora llegamos a la forma de expresión representativamente opuesta de la misma constelación psíquica: la representación, por la misma persona, de dos seres distintos separados por la amnesia” (51). Una segunda forma del doble la constituyen las alucinaciones nocturnas en las que se expresan los deseos y temores del Sr. Ramírez quien, en el capítulo III le dice a Larry: “A qué vino. Es casi medianoche. Supongo que hay una razón, para presentarse como un fantasma, como una alucinación” (24). Allí Larry, modelado según los deseos del viejo, asume una actitud opuesta a la diurna: es humilde, respetuoso, obsecuente y servil. En el capítulo VIII, por el contrario, se lee: “Larry entra de noche por la ventana, para asustar” (67) y los sentimientos enumerados son sorpresa, sobresalto, desconfianza.

En el capítulo XI se reitera “Otra vez por la ventana, como una alucinación” (105) a la vez que se la teje con elementos tanáticos: noche, oscuridad, frío, viento helado, nieve, hielo resbaladizo, traicionero. En una “mise en abyme”, frecuente en Puig, se introduce una narración intercalada en la que Larry narra su encuentro con la mujer del abrigo de pieles que lo conduce a su casa donde la espera un viejo en silla de ruedas que la tiene cautiva. En el capítulo II (2da parte) se reiteran la noche, la oscuridad, el frío, el desvelo y la soledad del Sr. Ramírez y reaparece el enunciado “Larry entra por la ventana del Hogar, de noche, para asustar” (165). También está el perro que vieran el primer día en la plaza, blanco y lanudo y que es ahora objeto de continuas metamorfosis: una perra de ubres llenas de leche para amamantar que, sin transición, está ya vieja y moribunda como el otro perro que hace su aparición con las patas sucias y gran fatiga. Sin embargo, ante la llegada de asesinos que vienen en pandilla a torturar al Sr. Ramírez, ambos perros luchan denodadamente para salvarlo y después se lanzan al vacío. Ante lo cual, él remata diciendo: “Se sacrificaron para que yo pudiera vivir” (171). En la siguiente alucinación (cap.VI) vuelven la oscuridad, el miedo y la paranoia, encarnadas ahora en Larry situado en medio del frío pero teniendo al alcance una gruta y un manantial reparadores. En el capítulo VII hay una ensoñación en Rusia donde los zaristas persiguen al viejo, el joven y una muchacha; los perros nuevamente los salvan arrastrando el trineo en la nieve. La última alucinación nocturna está en el capítulo XI en donde Larry pide ayuda al Sr. Ramírez desde su pequeño y sucio apartamento, con ventanas desnudas que lo exponen a la mirada de un hombre que lo acecha. Este hombre concita en sí toda la violencia,

imprevisibilidad, y destructividad de la figura paterna —el padre de Larry y el viejo como su sustituto actual pero también todos los padres de Puig desde Berto en adelante—. Y prefigura, en sentido más amplio, la autoridad, es decir Dios, los militares en la Argentina, el patrón en la fábrica, el capitalismo (lo que Althusser llamara, en un famoso estudio, “los aparatos ideológicos de Estado”); ante los cuales Ramírez/Larry se experimentan a sí mismos como muñecos indefensos (267-8) O con la imagen-símbolo del troquel (12).

Junto con los dobles aparece la especularidad, ya sea como generadora de multiplicidad de imágenes de sí o como estadio de auto-identificación.

Otro tipo de doble es el que anticipaba Ana al escribir su diario “me estoy desdoblando? que parte de mí le habla a qué otra parte?” (*Pubis* 24). En este caso Larry le contesta al Sr. Ramírez, en ocasión de hablar de las voces que escucha cuando lee un libro: “Cuando uno conversa consigo mismo hay siempre una parte que ve y que juzga lo que la otra parte está haciendo. Como cuando se está tratando de tomar una decisión /.../ Algunas veces, una de las partes se vuelve maligna” (50). Al respecto Rank dice: “El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble...” (122). En todos los ejemplos citados hay un desdoblamiento nocturno, que incorpora al otro en una simbiosis imaginaria, y un doble diurno (“el otro

que siempre va conmigo” dice Antonio Machado) que coexisten en el tiempo y en el espacio en un combate sado-masoquista. Un tercer valor que el doble asume en esta novela es el doble proyectado fuera de sí como un actor que actualiza el pasado a la vez que se carga de significados provenientes de los imaginarios colectivos respectivos. En “Lo siniestro” (Umheimlich), Freud analiza un campo poco estudiado y que ve próximo a “lo espantable, lo angustiante, espeluznante” (2483). En las líneas iniciales de su ensayo reconoce que las exposiciones estéticas prefieren ocuparse de lo bello y lo sublime, “de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables” (2483). Por su parte Puig, como Freud, pareciera centrarse en general en lo repulsivo y desagradable. De allí la frecuente acusación de pesimismo de que ha sido objeto por parte de lectores y crítica y, en especial, referida a *Maldición*; novela que está estructurada a partir de lo siniestro. Paciente textura de la búsqueda de lo olvidado, presencia de lo reprimido que retorna.¹⁶ (2498).

¹⁶ Es esa mezcla de sentido que Freud analiza lingüísticamente: “...heimlich no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado y de lo oculto, disimulado, por el otro. Umheimlich tan solo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo” (2487). Más adelante amplía esa definición: “... lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su repression” (2498).

En relación a *Los elixires del Diablo*, otro texto de Hoffmann, Freud distingue el tema del doble ya sea como “desdoblamiento del yo, partición del yo o sustitución del yo” (2493). Los tres casos, hemos visto, aparecen en *Maldición* donde una escena se repite incesante, bajo variaciones múltiples, la del triángulo amoroso de un viejo, un joven y una muchacha (la fantasía del burdel en Saigón, el hombre en el restaurante donde están Larry y su esposa, Larry y sus padres, el Sr. Ramírez, Larry y su mujer, Larry/ el Sr. Ramírez y la enfermera de Virgo, entre otros).

Notas para una conclusión

En estas notas sobre lo fantástico en las novelas de Puig y el valor del tema del doble, hay una serie de puntos que me interesa ahora resumir. En primer lugar, es evidente que hay una estrecha y profunda relación entre la narrativa de Puig y el cine de lo fantástico. Esta relación nos lleva a otra que es— establecido el vínculo entre fantasma, fantasmagoría y nuestros propios fantasmas y fantasías—la de lo fantástico y el psicoanálisis. Esto implica menciones especiales a la noción de lo siniestro de Freud, la imagen del estadio de Lacan, y la teoría del doble de Otto Rank. En este sentido el uso del doble en Puig asume diversos significados. Uno es el uso del doble como instrumento de investigación de la complejidad de la mente humana. Es, también, un medio para medir el poder y el peligro de la imaginación, más aún, encarnar a los riesgos y deseos de volverse otro y, consecuentemente, de aceptarse a sí mismo como se es. Otro valor del doble tiene que ver con los roles sexuales establecidos por pautas culturales de diferenciación y las subsiguientes luchas llevadas a cabo por mujeres,

homosexuales, y ancianos, para cambiar los estereotipos en aras de una sociedad más justa y de un estado en paz y felicidad.

Fecha de Recepción: abril 12 de 2004

Fecha de Aceptación: abril 26 de 2004

