

Puig, la seducción y la historia

Julia Romero .

Universidad Nacional de La Plata

"La cámara es mucho más que un aparato registrador, es una vía a través de la cual nos llegan los mensajes de otro mundo, de un mundo que no es el nuestro y que nos introduce en el corazón del gran secreto. Ahí comienza la magia."

Orson Welles

Estilo y tradición

La construcción de un escritor implica la exhibición - en las prácticas de escritura como en las imágenes de escritor - de un sistema de inclusiones en los que es posible encontrar delineadas filiaciones y afiliaciones, operaciones que inscriben su origen. En el caso de Puig, el melodrama hollywoodense se devela en una estética de la copia que se dispone a traicionar cuando el escritor decide sus comienzos. De los guiones iniciales - *Ball cancelled*, *Summer Indoors* y *La tajada* - a *La traición de Rita Hayworth* - se constituye un programa que se define cuando determina la conversión de una estética en una poética: a la copia del cine de Hollywood - copia de lenguaje, intrigas melodramáticas, de temáticas, de productos *Kitsch* - se le suma la regulación de las leyes que integran una teoría artística, cuya rúbrica ostenta el borramiento de las clases de arte. ⁽¹⁾ En efecto, si en los guiones aparecen ya tematizadas estas

(1) Me refiero a la novela sentimental del siglo XIX como a las representaciones tardías, *Kitsch* de la primera mitad del siglo XX, que trabajan anacrónicamente con aquellos modelos. Cf. Delly, una escritora que Puig tenía muy presente en el momento de la redacción de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*. (Ver "Anotaciones en Collage", en: Puig, 1996).

cuestiones,⁽²⁾ en *La traición* aparecen ligadas a una decisión, a una puesta en escena de repertorios que constituyen un programa de escritura en el cual el bolero, el tango, el melodrama literario y filmico se cruzan con expresiones de la llamada alta cultura, y junto a ellas componen una transgresión: se borra la distinción, el modo clasista de apropiación, producción y reproducción. En el plano lingüístico, esta característica está marcada por el pasaje de la transcripción del lenguaje hablado - que mantiene las diferencias de origen de clase en *La tajada* - al proceso de estilización, de trabajo "de laboratorio" del lenguaje.⁽³⁾ Es el momento en el que el proceso de hibridación había comenzado, el momento en que Puig encuentra un estilo, entendido éste en oposición a la moda, en su connotación minoritaria y de marginalidad (Echavarren, 1996). Puig otorga visibilidad a una zona de la cultura que refieren modos de ser, identidades que desarticulan las reglas del consenso.⁽⁴⁾ En este proceso generativo de una poética es posible leer también el debate del escritor por postular su entrada en el campo intelectual en busca de legitimidad y de su receptor.⁽⁵⁾

Inventada su propia "voz" - en Puig, su propia poética - el escritor produce textos que encuentran su articulación en los límites: entre la novela rosa, el melodrama, y el policial, entre el *cliché*, el *camp* y la parodia. Antes, los guiones - orígenes de su escritura - no establecían una distinción. Después, la poética de Puig entabla una divergencia y una ostentación, una visibilidad que cuestiona desde la práctica de escritura los sistemas de sentido. Producción, recepción y campo de luchas culturales quedan implicados

(2) El buen gusto puesto en escena en el mundo burgués de *Ball Canceled*, lo *Kitsch* y lo cursi en *La tajada*. Ver J. Romero "De monólogo al estallido de la voz", en Puig, 1996, p. 460. La referencia al tango - menos evidente en *La traición* - aparece cifrada en la carta de Berto: la muestra de la debilidad masculina, los sentimientos de fracaso, la inversión que revierte las representaciones opresivas del imaginario en relación a las relaciones entre los géneros.

(3) Cf. Nota 3 en "Pájaros en la cabeza", en: Puig, 1996.

(4) La moda es tradicional, aristocrática y autoritaria. Es el imperio del diseño concebido como el privilegio de una clase. El estilo es marginal, minoritario, viene de abajo, es el juego de la diferencia, la marca de una anomalía. "El pintor de la vida moderna", de Baudelaire es la fuente más fecunda para caracterizarlo, según el crítico. (Echavarren, 1996).

(5) En este sentido, Pierre Bourdieu reconoce la fuerza explicativa que alcanza el análisis del material preparatorio de las

desde estos comienzos en la escritura de la historia literaria, en la escritura de la historia.

Comunidad genérica y semiótica transgresora

La escritura de Puig se encuentra atravesada por una vertiente genérica en la que todos los textos encuentran su cita. El melodrama es el espacio privilegiado para quien centra sus preocupaciones en la cuestión del género (sexual y literario). Si con *La traición* los guiones devienen en una nueva ley genérica a través del desvío de una voz y del desplazamiento de la ley del deseo determinada por la cultura dominante, es posible afirmar que con su primera novela se funda también toda una línea de escritura que devuelve al melodrama su primitivo carácter popular. Consolidar la patria se había convertido en la causa de los modernos, y sus representaciones en el medio de conformar individuos que se mantengan sujetos a la nación. La literatura legítima era - durante los períodos nacionalistas latinoamericanos del siglo XIX - la que correspondía a estas características. Pero por debajo de lo reconocido se iba tejiendo un circuito de relaciones que subvertían el discurso nacional-estatal. Fue el melodrama el modo elegido para socavar esos proyectos de control y de desafiarlos (Masiello, 1995) a través de la representación del sentimentalismo de los excluidos. Una mitología de la intimidad iba conformando un nuevo imaginario estético y ético, y estas mismas características propiciaron otros usos que se apartaban de los populares. En ese fin de siglo los artistas se oponían al logos dominante de la sociedad burguesa y la reactivación de los mitos había sido un síntoma

obras literarias y de las versiones sucesivas de un texto, si ese material es entendido como un trayecto recorrido en medio de las posibilidades y limitaciones estructurales de un campo cultural y que permite el conocimiento anticipado de la recepción probable (Bourdieu, 1992, pp. 277-278).

de ello. La mitología de la vida privada que conformaba el melodrama se había articulado con esos modos de resistencia ofreciendo un lenguaje alternativo a lo innombrado y a lo transgresivo como posibilidad. Modos del exceso *versus* logos burgués era la fórmula que luego sufre una conciliación cuando las transgresiones del melodrama sirvieron para establecer el modelo educativo regulador de las relaciones entre los sexos, relaciones que establecían las identidades deseadas en función de la conformación de la nación. El "estilo" - en el sentido señalado por Echavarren - que representaba los intereses de la clase marginada se convierte en la modalidad aristocrática y autoritaria. El decadentismo había representado otra manera de cuestionamiento del mismo orden burgués. Silvia Molloy refiere (Molloy, 1994) que en el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos y éstos se representan para ser leídos como representaciones culturales. En este marco, la investigadora advierte en la pose decadentista una política, evidente cuando discrimina dos usos de una misma cita que realiza Rubén Darío para referirse a un "raro". La cita es un precepto de la Cábala, citado a su vez por Villiers de l'Isle-Adams en *La Eva futura*: "Prends garde! En jouant au fantôme, on le devient" que utiliza en el ensayo de *Los raros* que dedica a Lautréamont y en *Purificaciones de la piedad* escrito después de la muerte de Oscar Wilde. Pero a la nominación de un afantasmamiento, de una desrealización implícitos en la frase, Darío le introduce su giro interpretativo: jugar al fantasma lo llevó a la ruina por exceso de visibilidad. Es decir, la ostentación de la construcción fantasmática, para Darío, es la concreción de lo que no se puede decir, aquello que carece de visibilidad por innombrado, por

carecer de un concepto. En este sentido también Masiello (1994), señala la carencia en el lenguaje nacional de términos que nominen la vida privada. Por tanto, Wilde juega a algo que no se nombra, y la pose lo convierte en lo innombrado, el ser homosexual. Un acto perverso de significación - "fue inicialmente un reo semiótico no un reo sexual" (Meyer, citado por Molloy) - se convierte en una pose política. A partir de Wilde, concluye Molloy, el fin de siglo problematiza el género, cuestiona modelos reproductivos y propone nuevos modos de identificación y nuevas economías del deseo. La hibridez, condenada por perturbadora del orden burgués, se enfrenta a su modelo.⁽⁶⁾ Por otra parte, la misma frase es citada por Arlt en "Escritor fracasado", y a su modo - sin comillas - resume los avatares del escritor de la ficción, imagen de escritor "maldito" que el propio Arlt procuraba diseñar:⁽⁷⁾ fuera de las legitimaciones del campo intelectual, su literatura, como los fantasmas, no existe. Arlt representa el reo semiótico en este aspecto.⁽⁸⁾ Puig retoma, secretamente, el gesto decadentista y cita sus fantasmas en los papeles previos a *La traición* con el mismo sentido: nominar lo innombrable, pero en un contexto en el que la existencia del término innombrado agrega a estas fantasmagorías la marca del desasosiego. En su novela de comienzos los fantasmas nombran la historia familiar que se aparece por momentos como siniestra, siempre en relación a las pautas genéricas (cf. "Anotaciones en Collage": viii, x, xxxiv; "Bloc": anotación J, "Esquemas narrativos": p. 393; en: Puig, 1996). Pero esta cualidad reservada para la historia familiar, en contraposición a los films que concretizan el ensueño (con excepción del film contado por

(6) El Estado liberal ejercía una política cultural que "construye clases y géneros sociales, culturales y sexuales: una serie de categorías, un mapa que sirve como clasificación para el mundo privado" y frente a las cuales delimita también sus enemigos, porque amenazan la vida privada imaginada por la coalición estatal al violar las leyes de educación y matrimonio." Ludmer, J., 1995.

(7) El lugar común cita el encuentro de Arlt con la Cábala, pero también con el modernismo.

(8) En *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, uno de los personajes afirma que Arlt es lo reprimido de la cultura argentina.

Herminia, lo demás fue eliminado) en *El beso de la mujer araña* deviene en inversión: la clausura de la celda es ahora la que cifra la utopía - que para realizarse necesita del encierro o del delirio -, al tiempo que el horror se representa en algunos de los films y en la historia que - apenas referida en el comienzo - vampiriza la de los personajes. La historia pública, indirectamente presente, se descubre, se devela abiertamente hacia el final. Mientras tanto, los fantasmas confluyen en la continuación de aquella semiosis que evoca la transgresión: vinculados a "los raros", a la transgresión genérica señalada por Darío, constituyen un mito al que Puig lega una característica más. Caricatura de lo femenino, Molina es la ostentación que señala - de nuevo - la pose política, pero también la discriminación del dogmatismo que encierra al homosexual en la repetición del modelo burgués.⁽⁹⁾

El Mal metafísico

"Me preocupa más que los indios piensen que Maximiliano es Dios que si Europa piensa en nosotros. Méjico fue conquistada porque su pueblo creyó que un europeo era un dios. Esa es la causa inevitable. De César a Napoleón, los tiranos siempre hacen creer que son dioses: para existir deben ser objeto de la fe ciega de la gente. Una fe que esclaviza y no libera. Cuando la gente está suficientemente debilitada, el déspota se quita la máscara y entonces es tarde, porque la gente es esclava. Nuestra tarea es quitarle el manto de deidad y mostrarlo al pueblo mejicano como realmente es."

Juárez (Dieterle)

(9) Remito a la nota de la mentada Dra. Taube en la novela, donde se critica la actitud imitativa de los homosexuales que reproducen "los defectos de la heterosexualidad" refiriéndose al modelo burgués hombre fuerte-mujer débil.

En *El beso* hay una inversión en la economía narrativa referida a la inclusión de los films en el texto, que además encierra una operación diferente respecto de su primera novela: al minimalismo arquitectónico de *La traición* que concentra historias y que conforma una superproducción, le sucede una expansión de historias que constituyen ciclos, y una graduación que se sitúa al ritmo de la respiración de los personajes. A la inversión rizomática que renegaba de situar un centro de referencia a través de la proliferación, le sucede la inversión cíclica que reitera el mismo centro: Molina y Valentín. Los ciclos gradúan la relación entre ambos,⁽¹⁰⁾ pero también encubren la manifestación directa de la lectura política que - paradójicamente - la delata. Si en *El beso de la mujer araña* se lee una historia de amor en clave melodramática, esa historia remite a la narración de la historia de la vida nacional. A modo de ficción anticipatoria, Puig - teniendo in mente el último gobierno peronista - presenta a su vez una hipótesis sobre el futuro próximo a esos años: el gobierno militar de los 70.⁽¹¹⁾

(10) Se ha analizado suficientemente la doble exposición en la cuarta novela de Puig: la narración de los films que refieren en forma cifrada la relación entre Molina y Valentín y que la modifican gradualmente hacia el final. Cf. Oviedo, 1977; Amicola, 1992.

(11) Esta característica sirvió de motivo para haber sido incluida entre la "literatura del Proceso". (Cf. la compilación de ensayos de Balderston y otros, 1987.)

Algunas páginas manuscritas - previas a la elaboración de la novela - testimonian sobre sus encuentros con ex-presos políticos que habían sido liberados por Héctor Cámpora, y sobre el modo flaubertiano de trabajo, la necesidad documentalista que lo lleva a una etapa de investigación exhaustiva. El secuestro del industrial Salustro, los fusilamientos de Trelew, Santucho, el nombre del jefe del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), dibujos que representan planos de la cárcel, sintagmas que exponen la jerga de los presos, horarios de rutinas, y hasta referencias a formas de tortura

aparecen entre esas anotaciones. Dos aspectos, además, merecieron esa etapa de investigación: uno relacionado con la elaboración de las notas sobre homosexualidad, para la cual había recopilado datos de diversas fuentes que decide "mechar" en el cuerpo de la novela (mechar / fragmentar habían sido los procesos generativos de su primera novela, Puig, 1996); otro, representado en la elaboración del film de propaganda nazi, para lo cual había indagado en una biblioteca pública de Nueva York con la preocupación de detectar los recursos y el vocabulario que utilizaba el Nacional-Socialismo. De la etapa de búsqueda de material, propio del modo de trabajo del escritor, al producto terminado media la operación de escamoteo que difiere el desciframiento, el mecanismo que pone en marcha toda una teoría del arte de narrar ⁽¹²⁾ provocadora de interés, pero además instala una práctica de lectura - implícita en la narración de las historias - que es ideológica. Las referencias culturales de *La traición* son leídas/contadas/ escritas como melodramas. *Juárez*, el film político es visto por Mita en lo que respecta a la historia amorosa que trasciende la finitud de la existencia e instala la ideología del amor más allá de la muerte, obviando la perspectiva de la causa popular. La mirada cegada que necesitan los tiranos para regir - a la que se refiere el epígrafe de esta sección - es proporcionada por una suerte de representación metafísica a la que incurre particularmente el género melodramático en el siglo XX. Al margen de la recurrencia al género que diferentes conducciones políticas hicieron de él, ⁽¹³⁾ la retórica melodramática, mostrada por las novelas de Puig, enseña la ceguera y el enrolamiento sentimental en las filas del

(12) Remito al estudio de Alan Pauls (1986) donde desarrolla la teoría. Tachar, descartar posibilidades habían sido operaciones bastante frecuentes en el proceso generativo de *La traición*.

(13) En el caso alemán, el melodrama fue el género al que recurrió insistentemente la propaganda nazi, más adelante; en el caso argentino los discursos de Eva Perón. Cf. los documentos incluidos en Peña, 1973.

(14) De todos modos existía una vertiente crítica del melodrama: cf. los films de Wyler, Douglas Sirk.

(15) Es interesante recordar que *El mal metafísico* es el título de una novela de Gálvez, de 1916, con marcados aspectos melodramáticos.

(16) En uno de los esquemas narrativos: "Prólogo. Se necesita gancho. Tal vez fichas presidio. Primer problema: homo no es gancho enough-ok-solved" junto a la duda: "Eliminar?", Puig, 1996.

(17) La anotación dice: "Prólogo (con elementos de cottage y caribeña among others)". "Cottage" se refiere a lo que sería el tercer film, identificado con *Enchanted Cottage*, de Cromwell; "caribeña", al "cuento feliz"- tal como es referido en algunos esquemas narrativos-, el último film que cuenta Molina.

(18) *Folle*, para referirse a Molina, es un término frecuente en las anotaciones previas de esta novela como también en *La traición de Rita Hayworth*, para referirse a Toto.

esencialismo metafísico.⁽¹⁴⁾ Esencialismo del amor, del fracaso, del sacrificio, de la virtud, de los géneros y las naciones, el melodrama propicia una mirada fantástica que concibe lo real como fatalidad abstraída de la historia. El *thriller* de horror representa su contrapartida por la ostentación de lo siniestro, pero tiene - sin embargo - su correlato con el melodrama en esa mirada, que ahora aparece justificada por la legalidad genérica. La representación de lo aciago y lo funesto encuentran, entonces, su vinculación en la fórmula de lo inexplicable, el mal metafísico.⁽¹⁵⁾

Un pasaje relacionado con *Drácula* en las primeras versiones de *La traición* es desechado luego de su economía narrativa, pero constituye una matriz generadora que se hará presente en la primera novela del exilio, y que es considerado en una posibilidad posterior. Anteriormente, otras posibilidades estaban contempladas: por un lado, dos fichas de presos que esbozarían el perfil de ambos personajes pero que significaba, según las anotaciones previas a la redacción, la carencia de un "gancho" <sic> suficiente, enfrentándose a su narrativa de la seducción.⁽¹⁶⁾ Por otro lado, un "prólogo" que enunciaba, en un primer esbozo: "yo me estoy por morir, no me queda tiempo de nada, por favor no me vengan con vueltas, no pido más que lo que me corresponde, los condenados a muerte tienen derecho a pedir algo siempre ¿verdad? y yo que me voy a morir porque me han herido de muerte quiero dar un beso a mi mamá, que llegue preciosa como la Virgen María. Así tengo que pedir ya lo que quiero", que iría asociado a elementos de los films⁽¹⁷⁾ y que tenía la función de dar "una visión extraña de F <olle>"⁽¹⁸⁾ al morir, algo así que da como puntadas ocultas

a lo largo de capítulos y film stories, algo en una primera persona misteriosa que no se sabe quién es". Establecidas las historias - que serían contadas en un principio por ambos personajes - y luego de considerar la propaganda nazi como primer film,⁽¹⁹⁾ el siguiente paso sería la supresión de aquel prólogo, después de alterar el orden: el reemplazo de la historia nazi por el de la mujer pantera. Ya que el prólogo hubiese determinado una redundancia informativa,⁽²⁰⁾ inferimos, el primer film hereda aquella característica de enhebrar las "puntadas ocultas" que se darían a lo largo de la novela.

La marca, el secreto, la traición

*"Así como la niebla se instala en los valles, del mismo modo se adhiere el pecado a los lugares bajos, ... a las depresiones de la conciencia del mundo".
La anatomía del atavismo, Dr. Louis Jude.
Epígrafe del film *Cat People*, 1942.*

Con *Cat People* Jacques Tourneur inaugura una trilogía - junto a *I walked with a zombie* y *The Leopard Man* - que reformula el esquema clásico del cine de horror de los 30: *Frankenstein*, *Drácula*, *La momia*, *El hombre lobo*. En ese primer film la fatalidad está representada por esa marca atávica por la que algunas mujeres se convertirían en pantera si besaran a un hombre, una "maldad interna" las obligaría a matarlo (el uso del lenguaje también encierra un designio ético). El relato de la leyenda surge a partir de un diálogo de la protagonista con el arquitecto sobre la estatuilla del rey John exhibida en su departamento. El héroe nacional ostenta una espada con la que atraviesa un gato, símbolo

(19) Desarrollo en detalle la evolución de las posibilidades consideradas para los films en el estudio crítico-genético "*El beso de la mujer araña*: las reescrituras de los films" (de próxima aparición).

(20) En la entrevista llevada a cabo en la Universidad de Göttingen (Alemania), refiriéndose a *Cat People* Puig relataba que cuando vio el film en Nueva York, se dijo "Aquí está todo, todo en esta película me ayuda para introducir a los personajes, es idea". En: Amicola, 1992.

del mal, y alude a la historia de una invasión: los mamelucos habían llegado a Serbia, de donde Irena es oriunda, y desencadenaron una suerte de degradación nacional invirtiendo los preceptos del pueblo, los que antes eran adoradores de Dios devinieron en adoradores del diablo. Aquel rey los liberó de ese mal, pero los más sabios y malvados escaparon a las montañas. La historia mítica luego se cruza con la psicoanalítica: el Dr. John, nombre del psiquiatra que alude al del rey libertador, descubre en su paciente la marca que tratará de subsanar a través de la develación. Una historia alojada en el inconsciente de Irena le adjudicaba a su propia madre la condición de mujer-gato porque su padre - a quien no conoció - había muerto en un extraño accidente. Esta historia provocaba la irrevocable creencia de ser ella una de las descendientes malditas. En contrapunto con el uso del psicoanálisis que realiza Hitchcock, el film de Tourneur puede leerse como su intertexto irónico, que Puig va a contabilizar para usarlo en el relato de Molina. La figura del psiquiatra deja entrever otros intereses que desplazan su función: el deseo del Dr. John comienza a interferir en la terapia. Esta característica unida a la resolución fantástica que impone la transformación de Irena en pantera a pesar de las jactancias, ridiculizan al personaje, que quiso ofrecer su cura besándola y demostrándole su descreimiento en relación a esa supuesta herencia fatal. La doble naturaleza - mujer y animal - conviven en una identidad que desestabiliza y provoca malestar, en una mezcla signada por la sumisión a conceptos más englobadores. Patria y nación se imponen como modo de regularla: la compatriota serbia

representa esa instancia de control de la economía genérica, del "ser nacional", a quien Irena inevitablemente traiciona. Entre la lealtad a su raza, regida por un sistema patriarcal, y la lealtad a sí misma, a la pasión que se ha despertado en ella, Irena importa una transgresión a la norma, por tanto será vencida, como Drácula, con una cruz o una estaca: el bastón del Dr. John transformado en espada alude al mítico rey vencedor del mal. Algunos versos de los "Holy Sonnets" del poeta metafísico John Donne terminan con la enseñanza, y con el film: "Pero el negro pecado ha traicionado/ A la infinita noche./ Mi mundo, ambas partes, y / Ambas partes deben morir".

Relatado por Molina, el dato político se disimula y a cambio se subrayan otros aspectos que no están presentes. Sugiriendo el vampirismo, se dice que Irena proviene de las cercanías de Transilvania y que estudió Bellas Artes en Budapest, un dato de importancia si se tiene en cuenta que en el manuscrito se lee una enmienda con otro nombre, Bucarest. El reemplazo sugiere aquel cuento de Cortázar, "Lejana", en que la protagonista padece su doble naturaleza y también es víctima de ella. La imagen de lo edípico se hace presente en el recuento de Molina cuando compone el pasaje en el que el arquitecto invita a Irena a su departamento, - en el film es el departamento de ella - decorado por su madre según una estética de fin de siglo. El relato de la leyenda ostenta todo el arte narrativo de Molina-Puig, *mise en abyme* que reitera la instancia del suspenso: los pasos en la nieve de la pantera que persigue a su presa se sobreimprimen en la imagen del relato de la persecución de Irena a la arquitecta en la nieve

del Central Park. La marca de una identidad fuera de la serie prevista, el secreto con el que convive mientras no sale a la luz, la traición a los mandatos de la raza, no remiten más que a la misma cuestión: el enfrentamiento entre sujeto y nación, la problematización de las identidades que aparecen naturalizadas por la leyenda del Estado. El film explícitamente político de la novela es "Destino". La protagonista, al igual que Irena es también un personaje fronterizo: de la frontera alsaciana, oscilará entre dos lealtades, entre el amor a su patria francesa y el amor a su amado. Leído por Molina, el escamoteo del dato político da lugar a una importante nota al pie que, de esta forma, queda homologada en su función a las demás notas. La correspondiente a este film ostenta desde la hiperbolización el mandato genérico desde la perspectiva del fascismo, conformado por la propaganda de Goebbels y Rosenberg. Molina lee -cuenta- el melodrama, el relato en el que muestra más abiertamente los puntos de contacto con la metafísica que la ideología nacional-socialista había retomado - e interpolado - de las ideas del primer Nietzsche. En *El origen de la tragedia* se leen fragmentos que sirvieron a la causa para infundir la ideología patriótica:

"toda cultura, si le falta el mito pierde su fuerza natural, sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero" (...) "Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demónicos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus

luchas, y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecer a partir de representaciones míticas".

(Nietzsche, 1870)

Adelantando las teorías sobre las comunidades imaginadas y la invención de tradiciones para la conformación de la nación, lo que leemos en Nietzsche es la necesidad del mito, que significa la capacidad de un pueblo de aceptar su destino trágico en función de un sentido político trascendente. En esta lógica de lo intemporal,

"el valor de un pueblo - como, por lo demás, también el de un hombre - se mide precisamente por su mayor o menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues, por decirlo así, con esto queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente e íntima de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida."

El film, además de codificar los lugares de hombres y mujeres en la gesta de la resurrección alemana, alecciona en el mismo sentido que Nietzsche: el destino trágico de Leni trasciende el mundo apariencial e individual en pro de los intereses patrióticos. La patria francesa y la patria alemana son ahora las dos naturalezas que propician las "marca" de la espía, el secreto - el lugar del arsenal- y la traición: entre los maquis y el oficialismo nazi, su develamiento deviene en la muerte y en una estatua que estéticamente inmortalizará su existencia. Recordemos, en este

punto, que en el mismo texto Nietzsche afirma que "nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte, pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo." Es la misma atmósfera que respira el capítulo de Herminia en *La traición*, en el que está presente la música de Wagner, el músico privilegiado por el filósofo y por el "Conductor" del III Reich. Pero mientras que en el discurso de Herminia el esteticismo se vacía en decepción,⁽²¹⁾ este segundo film contado por Molina se sostiene en un discurso netamente reaccionario: en él, el "mal metafísico" se hace presente abiertamente en la simbología *Kitsch*. Poderoso en la creación de símbolos, el *Kitsch* concibe, según Broch, el devenir histórico como imagen especular de lo eterno, y a la que se refiere el mismo nombre del film: la fatalidad de "Destino" conforma el mandato donde patria e individuo se leen como Uno.⁽²²⁾ En el margen, la resistencia, la diferencia que resiste, la marca del rengo, el judío acaparador, el chivo expiatorio que lleva la culpa de la crisis capitalista.

En el film que Molina se cuenta a sí mismo es claro el planteo del esquema: la marca que afea al aviador, la cicatriz de la guerra, crea una vida en secreto a la que la pareja se debe sumir para poder ser feliz, pues la traición a esa condición provoca la ruptura del encantamiento. El dato político se reduce al máximo y se deja el resquicio de la ceguera social como única posibilidad de su continuidad, condición que se ve acentuada por la ceguera del pianista que relata, a su vez, la historia. Un alma bella se esconde secretamente detrás de la apariencia deleznable y la trasciende por el poder esencial del amor que ve el mundo del espíritu. En cierto

(21) Decepcionada del ideal esteticista, Herminia se vuelca hacia una lógica pragmática que rebaja los ideales a la inmediatez: "Me cambiaría por cualquier ama de casa, y tener mi casa, mi radio, mi baño, y un marido no demasiado bruto, que sea soportable, nada más."

(22) En la concepción de Nietzsche el Uno Primordial es el principio metafísico de la transindividualidad. La fragmentación entre el espíritu y la carne es el planteo de la ópera *Tannhäuser* y el torneo de cantores en el Wartburg, de Richard Wagner, que obedece a la misma lógica.

modo la misma lógica que en el film anterior se hace presente y legitima el discurso.

El film de la carrera de autos en Le Mans, contado casi sin detalles por Molina, deja mojonos temáticos que movilizarán a Valentín para continuarlo, en sueños. La culpa funciona aquí como la "marca" que el hijo del personaje burgués debe sobrellevar secretamente: la culpa de la acumulación paterna, la culpa del "abandono" materno. Entre la ley paterna, que impide que su hijo intervenga en la causa guerrillera y el mundo burgués, ocupa el lugar del traidor. Molina termina el film con un final melodramático que recuerda una letra de bolero: la separación de los amantes que aunque se quieren no pueden convivir por pertenecer "a un mundo diferente". Un secreto se compone en contraposición, en la continuación soñada por Valentín, y revela una ceguera: la intriga gubernamental que supuestamente provocó la muerte del padre del muchacho conlleva también la dimensión de una intriga familiar, al modo shakespeariano. La develación es propiciada por una muchacha guerrillera, una campesina que había sufrido la explotación de su amo y que denuncia el complot del administrador de la estancia - también jefe del servicio secreto de la acción contrarrevolucionaria -, con la propia madre del corredor de autos. El suceso, está claro, sirve para introducir la problemática edípica que, como en la tragedia griega, no se desliga de connotaciones políticas. El lugar del traidor determina los sucesos que siguen, la confesión de la madre que restaura el nombre del padre, las ejecuciones, la acusación, la culpa de hijo, la culpa de clase.

"La vuelta de la mujer zombi" es la reescritura de otro film de Tourneur, *I walked with*

a zombie, a su vez reformulación de la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847), según declaraciones del director (V.V.A.A., 1988). Como en *Cat people* nuevamente tiene aparición la personificación del mal, la doble naturaleza está presente ahora en el mayordomo- brujo, quien detenta el poder de la isla y la magia del vudú. La extrañeza de varias situaciones provocan la inquietud de la protagonista, quien consigue que una mujer le cuente la historia ignorada. El "secreto inconfesable" que el flamante marido ocultaba comienza con la historia de su padre, "un hombre sin escrúpulos, pero como pocos, que había llegado a la isla a enriquecerse y trataba muy mal a los peones de las plantaciones." Ante la rebelión que se estaba preparando, el padre y el brujo acuerdan la conversión de los trabajadores en zombis, hombres sin voluntad propia que facilitarían la acumulación. El hijo, protagonista del film, quiso apartarse de los designios de su padre y había quemado las chozas y a los zombis. Ante la amenaza del brujo de matarlo, la primer esposa del muchacho se ofreció en sacrificio para salvar a su amado, a través de una mentira: le dice a su esposo que lo abandona para irse con el brujo, lo que desencadena que la daga envenenada destinada al muchacho la reciba la mujer, que también se convierte en zombi y que el brujo sabrá explotar, sexualmente. La extorsión del brujo - por la que guardaría ese secreto si se le permitía seguir con sus ritos - sella el pacto y la infelicidad. La herencia maligna, la marca atávica, se rompe con una fatalidad que obra en sentido positivo, un rayo ensordecedor fulmina al brujo. La segunda mujer, que también hubiese heredado el mal de ser convertida en zombi, no quiere más que olvidar y

se toma el barco que la había traído a la isla, dejando atrás el incendio de lo que había sido el paraíso de la explotación.

El último film es un collage de tópicos de films mejicanos, entre los que se identifican algunos sucesos de *Hipócrita*, de Morayta. Un contrapunto entre las acciones y los boleros incluidos se conjugan para dar lugar a un melodrama puro: el tema del amor unido al de fatalidad que trae el desencuentro y la desgracia de los amantes permite nuevamente identificar la marca, el pasado oculto detrás de la máscara de carnaval de la primera escena (en el film *Hipócrita* acentuado por un tajo en la cara, que denuncia la marca del traidor). El pasado estará en relación, nuevamente, con la dependencia mercantil femenina y la prostitución que se enlazan con el motivo de la "hipocresía" por amor - que aparece nuevamente - y el padecimiento abnegado, que de todos modos será inútil.

En todos los films está presente el planteo "gótico" de la identidad distorsionada y la doble naturaleza, la creación de una atmósfera de extrañeza que cuestionan la noción de normalidad. *Mise en abyme* de la historia, se relata el vampirismo presente en los sistemas autoritarios - explotación del sistema, autoritarismos paternalistas, "brujerías" y fascismos - que aparecen como opresivos en lo referente a las leyes genéricas (género sexual - la "escuela de la explotación", según Puig - y su enfrentamiento con el Estado).

Las "puntadas ocultas" enhebran - como dice Welles - "los mensajes de otro mundo", "el corazón del gran secreto": las claves de la intimidad histórica, el enfrentamiento con el orden

estatal, el melodrama que narra los conflictos sociales borroneados de referente. Es el secreto que oculta la marca del pasado y reclama ser leído: una reflexión sobre las identidades y un "estilo" que las desestabiliza, una cadencia sin territorio que evoca los espacios afantasmados de la marginalidad. Ocultamiento seductor, ocultamiento cifrado, las novelas de Puig encierran la provocación, el interés, la remuneración narrativa que lee la historia desde el melodrama y enseñan una forma oblicua de mirarla.

Bibliografía

AMÍCOLA, J.,
1992 *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

BALDERSTON, D. y otros,
1987 *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza/Institute for the Study of Ideologies & Literature.

BOURDIEU, P.,
1992 *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, París.

BROCH, H.,
1970 *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1979.

ECHAVARREN, R.,
1995 "El arte andrógino", en: "*La Hoja del Rojas*", Universidad de Buenos Aires. Año VIII, Nº 73, agosto de 1996.

LUDMER, J.,
1995 "1880: los sujetos del estado [sic] liberal", en Orbe, J. (comp), *La situación autobiográfica*, Buenos Aires, Corregidor.

MASIELLO, F.,
1994 "Estado, género y sexualidad en la cultura del fin de siglo", en: Ludmer, J., (comp.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

1995 "'Horror y lágrimas'. Sexo y nación en la cultura del fin de siglo", en González Stephan, B. y otros (comp), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Avila.

MOLLOY, S.,

1994 "La política de la pose", en Ludmer, J. (comp.), op.cit.

NIETZCHE, F.,
1870 *El nacimiento de la tragedia* (trad. de A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 1983.

OVIEDO, J. M.,
1977 "La doble exposición de Manuel Puig", en: Eco, Bogotá, N° 192 oct. 1977.

PAULS, A.,
1986 *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette.

PEÑA, M
1973 *Peronismo. Selección de documentos para la historia*, Buenos Aires, Ediciones Fichas.

PUIG, M.,
1996 *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, compilados por José Amícola, Publicación Especial N° 1 de la Revista *Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata.

VV.AA.,
1988 *Jacques Tourneur*, San Sebastián - Madrid, Festival Internacional de Cine De San Sebastián, Filmoteca Española.