

Huida de una voz en *Cae la noche tropical*, de Manuel Puig

THE ESCAPE OF A VOICE IN *THE TROPICAL NIGHT FALLS*, BY MANUEL PUIG

LUCAS GAGLIARDI*

Resumen: El análisis literario permite distinguir la presencia de una voz femenina por toda la obra de Manuel Puig. El personaje que la expresa en *Cae la noche tropical* es Nidia. Desde el enfoque de la crítica genética fue posible observar en los materiales escriturales la configuración de esa voz y su relación con los lugares comunes —rasgo ya señalado como recurrente en la poética de este novelista por la crítica literaria—, así como el proceso por el cual logra fugarse del rol esperado y el cliché.

Palabras clave: novela; literatura latinoamericana; literatura moderna; crítica literaria; literatura latinoamericana; escritor; análisis literario

Abstract: Literary analysis enables the distinction of the presence of a female voice throughout the work of Manuel Puig. The character of Nidia expresses this in *The Tropical Night Falls*. From the perspective of genetic criticism, it was possible to observe in scriptural texts the configuration of that voice and its relationship with the trite – a trait already noted by literary critics as recurrent in the poetry of this novelist – as well as the process through which he manages to escape *clichés* and the predictable.

Key words: novel; Latin American literature; modern literature; literary criticism; writers; literary analysis

*Universidad Pedagógica de la
Provincia de Buenos Aires, Argentina

Correo-e:
luke_in_spanish@yahoo.com.ar

Recibido: 12 de enero de 2015
Aprobado: 23 de marzo de 2015

¿Por qué será que entre cuatro paredes no puedo estar?

Apenas salgo me alivio tanto...

Nidia, en Cae la noche tropical, Manuel Puig.

Manuel Puig concluye su producción novelística con *Cae la noche tropical*, obra publicada originalmente en 1988. Esta 'conclusión' posee una doble dimensión: por un lado, es la última novela editada en vida del autor,¹ y por el otro, cierra un ciclo de textos narrativos basados exclusivamente en la conversación de sus personajes, retirando por completo la intromisión del narrador (Páez, 1995; Giordano, 1996). La crítica en torno a Puig ha señalado que en esta obra se pueden ver en funcionamiento los recursos que han hecho famoso al autor en sus textos anteriores (Echavarren, 2010; Giordano, 1996; Jozef, 1999; Kozak, 2005). La técnica basada en la charla, que oscilará entre conversaciones teñidas por el vértigo del chisme a escondidas y la comunicación más formal, es acompañada por la presencia del lugar común, que impregna el discurso y el comportamiento de todos los personajes en muchas de las narraciones de Puig (Giordano, 1996, 2001). El cliché se une con el uso 'intensivo' de producciones culturales consideradas 'menores', característica que diferencia al argentino de otros autores contemporáneos (Castillo, 2004; Páez, 1995; Speranza, 1998).

Ahora bien, podemos agregar una dimensión más al sentido conclusivo de esta novela. Me interesa analizar la figura de Nidia, una de las protagonistas del relato, dado que con ella Puig concluye un trabajo sobre una voz femenina que ha recorrido toda su obra. La presencia de esta voz —constatada por críticos como Roberto Echavarren (2010: 29), Graciela Goldchluk (2008: 1) y Claudia

1 No obstante, existen testimonios sobre un texto narrativo que Puig se encontraba preparando antes de su fallecimiento, el cual se ha conocido con el nombre provisorio que le diera el escritor: *Humedad relativa 95%*. Cabe destacar que en paralelo a sus últimas novelas Puig continuó escribiendo guiones y proyectos teatrales. Para un recuento más pormenorizado de sus últimos trabajos, remito al texto de Graciela Goldchluk (2003: 10), y a la cronología de Goldchluk, Panesi y Romero (2001).

Kozak (2005)— es una suerte de avatar escritural que permite conectar diferentes personajes y momentos de la producción narrativa del escritor. Así, en *La traición de Rita Hayworth*, Clara, personaje basado en una tía de Puig y pródigo en la emisión de clichés verbales, era la encarnación de esta voz. No obstante, en la última de sus novelas se corporeiza en Nidia y encuentra la resolución de su identidad ante el lugar común, produciéndose su huida o liberación. Como veremos a partir de las reflexiones de Giordano (1996, 2001), dentro de la escritura de Puig la reelaboración a partir de materiales considerados 'menores' permite que en el intersticio entre los mismos emerja la posibilidad de la individualidad. En estos momentos, los personajes —reducidos a voces que dialogan— pueden escapar a las convenciones de género, edad y cultura a las que parecerían estar atadas por su incesante repetición del cliché.

Examinaré algunos de estos problemas prestando atención al proceso escritural de la obra. El marco teórico adoptado es el de la crítica genética —también denominada genética textual— (Lois, 2001; Goldchluk, 2003, 2009, 2011; Colla, 2005), dado que permite abordar la escritura como proceso para observar la manifestación de ese efecto de fuga. Al atender a las distintas posibilidades que nos brindan los materiales pre-textuales y romper con la linealidad de la lectura, observamos que se abre un panorama en el cual se tienden caminos de sentido que pueden iluminar o resignificar nuestro conocimiento sobre la novela. De ese modo veremos cómo las reelaboraciones que Puig efectúa sobre los enunciados de Nidia construyen la posibilidad de que triunfe la singularidad de este personaje sobre el matiz alienante del cliché. Ya se ha dicho en otras ocasiones que el lugar común y los elementos con los que Puig elabora sus *collages* de voces no tienen un efecto meramente alienante, sino que muestran modos de vivencia muy particulares (Rodas, 2011; Speranza, 1998; Jozef, 1999). Con estas consideraciones, explicaremos cómo se genera una relación específica de Nidia con el lugar común.

LAS VOCES EN LA OBRA DE PUIG

Alberto Giordano, en *Manuel Puig. La conversación infinita*, describe la narrativa del argentino como una ‘escucha literaria’ (2001: 141-142), dado que el escritor prefiere suprimir la voz de un narrador en favor de las de sus personajes. Estas voces se convierten en ‘resonadores doxológicos’ (2001: 142) en la medida en que en sus actos de palabra se siente constantemente la presencia de un discurso ‘impersonal’ que funciona acatando la voluntad de nadie: el lugar común,² proferido por los personajes en una retahíla al aparecer incesante.

Cabe destacar que la novelística de Puig se gesta en el epicentro de conversaciones y verborragia atestadas de clichés. En sus primeros esbozos, *La traición de Rita Hayworth* pretendía ser un nuevo guion cinematográfico; no obstante, el diálogo que el autor intentó desarrollar al comienzo terminó por convertirse en un monólogo que no pudo acallar: el de una de sus tías hablando sobre Toto, protagonista de la novela (Berlanga, 2004; Giordano, 1996). A este material, que muestra esa voz desatada y en plena acción, se le ha dado el nombre de ‘pájaros en la cabeza’.³

Según afirma Giordano, la presencia de las frases cristalizadas resulta tan potente en la escritura del autor que impregna los enunciados de cada personaje, hasta que ellos renuncian a sus propios deseos e individualidad (2001:148). Giordano retoma los postulados de Mijaíl Bajtín para recordarnos que los enunciados son ‘foros de opiniones’ en los cuales siempre se escucha la interacción de voces e ideologías. En ese contexto, los clichés, máximas y lugares comunes se entienden como “el resultado de

una intervención autoritaria que pretende decretar el fin de los debates [y que aspira a] la entronización de un único sentido, de un único valor para las realidades referidas” (2001:144). Paradójicamente, al desdibujarse el carácter dialógico de la palabra y de manera conjunta allanar cualquier posible conflicto de valores, la expresión aparentemente desgastada posibilita la comunicación entre los personajes, puesto que les proporciona un código compartido. En este mismo sentido podría entenderse el rol del tango, el bolero y otras expresiones culturales que funcionan con base en fórmulas reiteradas equiparables al cliché verbal (Castillo, 2004; Páez, 1995; Goldchluk, 1998).

Sin embargo, apunta Giordano, de vez en cuando un personaje logra singularizarse, aunque sólo sea momentáneamente: un acontecimiento impertinente hace que lo individual desborde, que sacuda las zonas petrificadas del habla. Giordano llama ‘tono’ a este acontecimiento que “corporiza una *figura* de la voz en el perfil de lo que ella dice o muestra” (2001: 167), lo cual delata la presencia de algo extraño que no obedece a las valoraciones morales afirmadas en los clichés. El tono no está en la voz, sino que ocurre en ella y es un suplemento indecible que sucede en el intersticio entre los lugares comunes proferidos.⁴ Con un pensamiento similar, Voloshinov (1997) reflexiona en torno a la entonación de los enunciados y propone que en ella cristalizan los sobreentendidos y las valoraciones. Una misma serie de palabras, entonces, puede adquirir diversos matices al constituirse en un enunciado (es decir, al ocurrir en una instancia real de comunicación). El lugar común en boca de los personajes puede lograr entonaciones particulares, aun cuando morfológica y sintácticamente sea una repetición de algo ya dicho. De este modo, los fósiles lingüísticos —así como materiales aparentemente basados en estereotipos— pueden cobrar nueva vida y ser utilizados y ‘vividos’ por los personajes con

2 En este trabajo opto por no realizar una distinción tajante entre lugar común, proverbio, máxima o cliché, dado que dilataría demasiado el análisis propuesto. Para una clasificación puntual del tema, véase el trabajo de Amossy y Herschberg Pierrot (2001).

3 Se puede leer un fragmento de este texto en la dirección: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/subnotas/32467-11509-2004-03-10.html>. Forma parte del libro *Un destino melodramático. Argumentos*, editado por Graciela Goldchluk (El Cuenco de Plata).

4 En otro trabajo Giordano amplía su noción de tono: “el acontecimiento de la diferencia de una voz, no sólo de su diferencia respecto de las otras voces: su diversidad, sino, fundamentalmente, la diferencia entre esa voz y ella misma: su singularidad” (1996: 10).

intensidades y relaciones particulares, característica única en la narrativa de Puig.⁵

Estas observaciones nos sirven para advertir la particularidad de Nidia en *Cae la noche tropical*. Esta mujer de alrededor de ochenta años es el personaje de la novela que adoptará un prominente tono propio con su actitud irreverente en el desenlace. Desde la *doxa*, un conjunto impersonal de discursos en el que abrevan los lugares comunes, proverbios y máximas se recomendaría para una persona de la tercera edad como Nidia; el lugar 'propio' del personaje para este conjunto de valores estaría en Argentina, refugiada con sus familiares inmediatos. No obstante, ella escoge embarcarse de regreso a Río de Janeiro y se roba una de las mantas del avión, gesto con el cual cumple una promesa hecha a su hermana Luci. Ahora bien, al acercarnos a los materiales pre-textuales comprobamos que esta impertinencia, esta disrupción es uno de los caminos que, contra los lineamientos iniciales de Puig, cobra fuerza y reorienta la trama de la novela.

El proceso escritural de *Cae la noche tropical* se nos revela fluctuante. Existen embriones textuales y planificaciones que desde la genética textual son concebidos como caminos tentativos, pero no como designios a ser ejecutados sistemáticamente (Lois, 2001: 16). Si prestamos atención a dichos documentos,⁶ veremos que en algunas instancias

creativas se privilegiaría el protagonismo de Luci. Por ejemplo, el pre-texto N.H.1. 0008R muestra una planificación en la que Luci se toma como eje, pues el documento establece que es quien narra las vicisitudes de una vecina identificada como 'ELLA'. No se ha definido aún en este documento a quién se le refieren dichos acontecimientos.

Otros materiales del archivo ya dan cuenta de la existencia del personaje que luego será nombrado como Nidia. Analicemos el preredaccional N.H.1 0001:

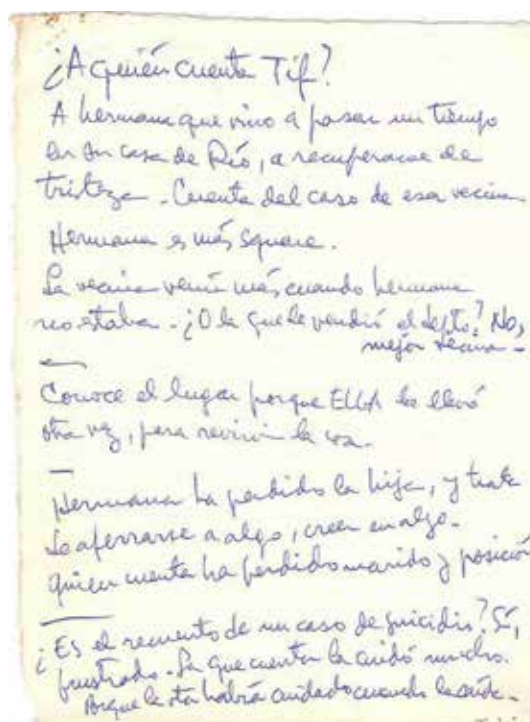


Imagen 1. Fuente: Archivo Digital Manuel Puig

Este documento toma nuevamente a Luci —ahí nombrada 'Tif'— como eje, y define a Nidia como 'hermana', es decir, en relación de dependencia respecto a otro personaje. A partir de aquí veremos en el trabajo de Puig lo que Éliida Lois denomina 'conflicto discursivo' (2001: 28): la figura de Nidia irá cobrando más relevancia y la trama se alejará de las planificaciones iniciales. La escritura se vuelve, en definitiva, un proceso sometido a una puja entre programas, nuevas necesidades e improvisaciones (2001: 3).

El primer motivo por el cual el tono de Nidia resulta tan distintivo es porque pertenece a ella,

5 Anteriormente, hemos aludido a la idea de 'huida' y 'fuga' de la voz y el logro de la individualidad. Estas nociones surgen a partir de los trabajos mencionados de Alberto Giordano y pueden enmarcarse dentro de la crítica genética en tanto reconstrucción de los procesos de escritura constatables en Puig. Por este motivo, los efectos mencionados no son inmediatamente extrapolables a otros autores. Futuras investigaciones podrían indagar, a partir de las relaciones entre el argentino y los procedimientos del arte pop (Speranza, 1998; Páez, 1995), si otros autores de similar orientación estética generan efectos de fuga similares.

6 Estos textos pueden consultarse en el portal del Archivo Digital Manuel Puig, domiciliado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Su curaduría está a cargo de la Dra. Graciela Goldchluk y a la fecha se ha puesto a disposición de la comunidad una parte de las copias de los materiales digitalizados en el sitio web de la institución. En marzo de 2011 se creó el Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE) para el estudio de materiales como los de este archivo.

precisamente. El documento N.H.1 0001 presenta al personaje —denominado allí ‘Hermana’— como ‘más *square*’⁷ (‘cuadrada’ en su forma de ver el mundo, supondremos), y de hecho en los primeros episodios de la novela se la muestra con una subjetividad en feliz matrimonio con el cliché, con lo cual sería impensable el surgimiento de la impertinencia tonal. Nidia es la primera en intercambiar lugares comunes con su hermana en un diálogo sobre cebar unos mates amargos: “No me digas lo que me decís siempre [...] Que para amarguras está la vida” (Puig, 2007: 37). En este mismo tono continuará comunicando sus concepciones cristalizadas sobre la psicología, la vecina con sus desamores y el mundo, para el cual ella se cree

demasiado vieja. Nótese el carácter sentencioso de esta última observación: la huída de la voz ocurrirá cuando el personaje cambie algunas de estas concepciones.

El material de la fase redaccional muestra el despliegue de una técnica literaria que va construyendo una representación de Nidia: confronta abiertamente el lugar común, pero lo sumerge también en un juego de fuerzas y máscaras. Observemos la transcripción de un pequeño fragmento de los redaccionales N.H.R. 0053 R y 0054 R,⁸ correspondientes al capítulo 1 de *Cae la noche tropical*. Aquí se desarrolla una conversación acerca de Emilsen, la hija de Nidia que murió de cáncer. Retomaremos también algunas de las ideas de Giordano:

Cuadro 1. Comparativo genético de un fragmento de *Cae la noche tropical*

Copia mecanografiada	Lección en tinta negra (negrita)	Lección en tinta azul (versales)
—Sabés, Luci, no me puedo acostumbrar a decir que Emilsen era esto o aquello. Que no esté más. Sí, en mi recuerdo va a estar siempre presente ¿pero qué gano con engañarme? Está presente... ¿qué gano con eso? La extraño.	—Sabés, Luci, no me puedo acostumbrar a decir que Emilsen era esto o aquello. Que no esté más. // —Pero está presente en tu recuerdo, y en el de todos los que la quisieron. // —Sí, en mi recuerdo va a estar siempre presente ¿pero qué gano con engañarme? Está presente //, si... ¿pero // qué gano con eso? La extraño	Está presente // EN EL RECUERDO PERO — LA — EXTRAÑO PORQUE//, sí... ¿pero qué gano con eso? // QUIERO HABLAR CON ELLA, COMENTARLE DE ALGUNA COSA Y NO PUEDO. // La extraño //, Y NO ESTÁ PRESENTE NADA //

Fuente: Elaboración propia

7 Nótese cómo Puig traslada una metáfora geométrica propia del español rioplatense al inglés. Resulta interesante poner este caso en relación con otros usos lingüísticos que pueden interpretarse a modo de marcas de migración y exilio dentro de la lengua utilizada por el autor. La puja entre dos lenguas es, de hecho, un tema que aparece repetidas veces en *Cae la noche tropical*, junto a otras situaciones o espacios intersticiales, como se detalla más adelante. A su vez, esto permite conectar esta última novela con *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, otro texto marcado por cuestiones de traducción, sobre todo en cuanto a sus metáforas. Para un estudio de las marcas de exilio en la obra de Puig remitimos a la tesis doctoral de Graciela Goldchluk (2003) y a un trabajo posterior de esta investigadora (2012).

En la copia mecanografiada de la primera lección redaccional, el enunciado de Nidia cobra un ritmo vertiginoso hacia el final a raíz de la abundancia de oraciones breves, cuyo efecto prosódico es el de *staccatos* reiterados. La entonación con que se puede llegar a leer el fragmento “Está presente...

8 Para facilitar la exploración de dicho material, realicé una transcripción mediante el modelo de aparato sinóptico en el cual consigo agregados y supresiones. El redaccional puede consultarse en el Archivo Digital.

¿qué gano con eso? La extraño”, en conjunto con un subjetivema como ‘engañarme’, parece adquirir un valor de reproche que manifiesta la protesta de Nidia ante la máxima de consuelo que parece enunciar que ‘nuestros muertos están siempre presentes en la memoria’. Esa protesta ante el contacto de la voz de la *doxa* con un tema tan personal como la muerte de su hija violenta la armonía del lugar común haciendo surgir el tono del personaje en un sector del texto tan significativo como el arranque de la novela.⁹

Cuando analizamos las correcciones de las siguientes lecciones o campañas escriturales en tinta negra y azul vemos cómo comienza a modificarse esta situación. En ellas aparecen elementos opuestos como ‘Sí’ y ‘pero’, que se equilibran mutuamente marcando una aceptación inicial del lugar común como realidad, aunque también una disconformidad, rematada con la doble negación de “no está presente nada”. A su vez se amplía la manifestación de los sentimientos de Nidia hacia su hija al final del enunciado. Ahora veamos el siguiente fragmento:

A mí no me arreglás con eso. Claro que en mi recuerdo va a estar siempre presente, ¿pero qué gano con eso? Lo que quiero es hablar con ella, comentarle alguna cosa, ¡pero no puedo! La extraño, y no está presente nada (Puig, 2007: 12).

9 El primer capítulo inicia con una disquisición sobre las formas de auto-engañamiento y una batería de frases hechas como “no me la he llevado de arriba tampoco” (Puig, 2007: 20), “que te arranquen lo que más querés” (Puig, 2007: 19), y “Es de programas entonces, Luci” (Puig, 2007: 14), en referencia a Silvia, la vecina. El tema del engaño-desengaño también aparece ligado a frases en boca de Luci como: “Los que son creyentes tienen ese consuelo. Pero una no se puede engañar, no hay manera. Es una gran cosa, esa fe. Realmente yo se la envidio al que la tiene” (Puig, 2007: 12). Si a la luz de la discusión que se produce más adelante en el capítulo Nidia protesta contra el lugar común como una forma de ‘consuelo de tontos’, cabe preguntarse si no existe un comportamiento de auto-engañamiento o paliativo en el personaje. Ella menciona que sin las pastillas para dormir no sabe cómo habría sobrevivido. Deducimos entonces una correlación entre frase hecha y somnífero en su discurso. Por otra parte, Luci no deja de protestar en torno a algunos estereotipos sobre la vejez: la falta de iluminación en las casas, que la corrijan cuando no escucha. Observamos que en diferentes momentos se producen cambios de intensidad en los discursos de las hermanas y su relación con las visiones cristalizadas.

Aquí se constata la sustitución de ‘Sí’ por la palabra ‘Claro’ —metáfora lexicalizada, por cierto—, y ya se ha suprimido ‘engañarme’ y su correspondiente carga axiológica negativa como subjetivema. Así, en esta versión se ha logrado un relativo equilibrio tonal del discurso de Nidia, aminorando el ataque a la *doxa*, pero conservando el germen de la fuga. La inquina de Nidia contra el cliché no ha desaparecido, pero tampoco es en esta versión la estocada que suponía en la primera lección redaccional. Leída desde este conflicto discursivo, la novela puede verse como la crónica de esa fuga.

Posteriormente, en *Cae la noche tropical* aparecen otras muestras pequeñas del tono de Nidia que repiten esta operación de embestida y escondite, una técnica que, para estar a tono, podríamos designar con otro lugar común: ‘tirar la piedra y esconder la mano’.

En el capítulo 5, por ejemplo, Nidia cuestiona una expresión petrificada durante un diálogo con su hermana Luci: “¿Por qué dicen eso, estar solos como un perro? Porque la mayoría de los perros tiene quien los cuide” (Puig, 2007: 80). Esa reflexión metalingüística, como señala Giordano, se ubica en el espacio entre enunciados y muestra la singularización de la voz que enuncia, pero esto es momentáneo, pues este nuevo asalto contra la *doxa* se reduce cuando inmediatamente Nidia recurre a un lugar común para expresar la nostalgia: “Más lindo era antes” (2007: 81), y “De chicas nos reíamos de esas cosas, pero ahora sabemos que es verdad” (2007: 82). Me interesa destacar también el carácter de estas irrupciones de la individualidad de Nidia a la luz de una observación de Claudia Kozak sobre lo político en las novelas de Puig, que puede entenderse como la desestabilización de los discursos desde su mismo interior, sin constituirse en zona de oposición contestataria sino más bien de resistencia ‘menor’ (2011).¹⁰

10 En este trabajo, Kozak centra su análisis en la producción de Puig de los años setenta, que explícitamente aborda temáticas políticas. No obstante, este socavamiento a partir de lo ‘menor’ o ‘banal’ atraviesa la escritura del argentino convirtiéndose en una política de la escritura.

TRAMPAS Y TRAICIONES

En las intervenciones de Puig y en esa combinación de enunciados ‘amortiguadores’ podemos ver también el funcionamiento de las categorías ‘tramposo’ y ‘traidor’, propuestas por Alberto Giordano en *Manuel Puig. La conversación infinita*. Según el investigador, en la narrativa del argentino abundan los personajes propensos a ser calificados como tramposos —aquellos que se amparan en lo establecido para salirse con la suya—,¹¹ pero también existen los traidores —aquellos que experimentan algo desconocido, saliéndose de la legalidad del lugar común y haciendo algo que nadie espera— (2001: 185-186). En las revisiones de Puig que hemos visto hay mucho de ese carácter tramposo, pues Nidia se escuda en convenciones verbales para expresar el dolor ('Estar presente en el recuerdo'), pero su aparición esconde una singularidad que se liberará luego. En este punto se nota un paralelismo con algunas actitudes de Toto en *La traición de Rita Hayworth*; allí el personaje oculta sus preferencias para no ser censurado, es decir, simula (Giordano, 2001: 186).

Estas categorías nos sirven también para pensar el personaje de Nidia y su voz en *Cae la noche tropical*. Hemos dicho que el tono del personaje surge en toda su plenitud en la viñeta final, presentada en la forma de un informe aeronáutico escrito por el comisario de abordó. A pesar de los desengaños, de su salud y de la muerte de su hermana Luci, Nidia decide regresar a Río de Janeiro y de paso se roba una mantita. Nos detendremos ahora en esta escena y sus consecuencias.

En el robo —ese gesto que transgrede isotopías y paradigmas de legalidad— Nidia se revela como tramposa y traidora a la vez. El tono del acontecimiento impacta puesto que ocurre con un

11 Esta noción podía emparentarse con la idea de una resistencia al lugar común y una subversión del mismo, como ocurre en la narrativa de Silvina Ocampo, por ejemplo. Para ampliar esta idea, remito al trabajo de Goloboff sobre la oralidad en Puig (1998), al citado estudio de Amossy y Herschberg Pierrot (2001), así como a otros textos sobre el cliché en Puig (Goldchluk, 1998).

personaje acosado por discursos que la culpan de haber sido muy crédula y testaruda a causa de su edad (Puig, 2007: 148), y a los años que complican su salud para viajar (2007: 216). Francine Masiello, quien analiza la novela tomando en cuenta la mirada nostálgica y su función en la conformación de las representaciones remanidas, sostiene que el discurso nostálgico “justifica la rutina y afirma valores y estructuras heredadas” (1998: 340), recuerda una supuesta felicidad pasada unívoca y sin amenaza. Es, por lo tanto, un discurso de tendencia monológica y homogeneizante, al igual que el lugar común, se muestra hostil a lo extraño, a lo singular (Masiello, 1998: 342). Ese discurso de idealización se distingue en varios de los familiares de Nidia, quienes le reprochan su



De la serie *La caja de pandora* (2006). Pintura vinílica sobre papel recortado: Layla Cora.

regreso a Argentina cuando se encuentra sola en la ciudad brasileña. Esas voces familiares amparadas en los valores de una *doxa* hegemónica reclaman que Nidia no sea otra cosa que una octogenaria con sus achaques, su testarudez y periódicas visitas a centros hospitalarios, sin olvidar su hipertensión arterial. Esa familia es la que impide su impulso aventurero y es la que responde a ese sistema de representaciones que podríamos emparentar con el concepto de discurso social propuesto por Angenot (2010), en este caso, lo decible en una época sobre una anciana. El discurso sobre el pasado idealizado se cristaliza en una máxima de consuelo ante la cual Nidia protestaba con insatisfacción en el pre-texto redaccional que hemos comentado.

Frente a ese discurso, la actitud de Nidia representa un fuerte rechazo al rol de 'madre contra viento y marea', erigiéndose como una traidora que se lanza a la aventura personal y manifiesta su independencia, lo que constituye una defensa del espacio móvil, según Masiello (1998: 342). Ya antes Nidia había mostrado chispazos similares de insurrección, atisbos que no obstante quedaban de lado por las marchas y contramarchas de la narrativa. Así por ejemplo, antes de sufrir el desengaño con Ronaldo, el sereno del edificio, Nidia escribía una carta a su hijo comunicándole lo siguiente:

Vos no te podés imaginar lo sorprendida que estoy con este repunte mío de salud. Me parece otra vida. Me parece que no soy yo. Y la salud no tiene precio. Así que te voy a proponer una cosa. No te me asustes, pero es una decisión bastante drástica. Me quiero quedar acá y me voy a quedar acá (Puig, 2007: 167).¹²

En la novela también se hace mención a un viaje de las hermanas al páramo inglés en que esperan encontrar una de las casas de la novela *Cumbres borrascosas*

12 Volviendo al primer capítulo, una frase manifiesta este gesto de 'salir al mundo' enfrentando las negativas ajenas. Nidia interrumpe a Luci y le pide salir a la calle porque no tiene ganas de estar dentro de la casa. Su hermana le dice que no pueden a causa del clima.

borrascosas, o al menos al referente en el cual se habría inspirado Emily Brontë para su escritura. Sin embargo, sólo se encuentran con la ausencia de la casa y un aparente espejismo de la misma al otro lado del terreno. Esa ausencia de un espacio físico y doméstico en el lugar visitado parece anunciar la ausencia de Nidia en el espacio íntimo familiar que los otros personajes le adjudican como propio: su casa en Argentina. Su inesperado regreso a Río señala que ha elegido otro espacio, el que ella misma se ha construido trabando relaciones con Silvia, Ronaldo, Wilma y otros personajes, un lugar familiar que, como las casas de *Cumbres...*, es la construcción de una autora que trabaja a base de materiales formulísticos que ha sabido resignificar estratégicamente. Nidia ha llenado los espacios vacíos dejados por las muertes de Luci y Emilsen (sus familiares reales) con los lazos que ha trabado por su cuenta; es decir, ha reacomodado las fichas de su tablero huyendo a su propia *Cumbres borrascosas*.¹³ En fin, Nidia es una manipuladora de la nostalgia; es tramposa además de traidora porque ha pactado con las normas del juego dictadas por la *doxa* (rodearse de una familia), pero lo ha hecho creando vínculos que violentan el orden considerado 'real' (el orden familiar sanguíneo) en alianzas que espejan ese orden (Masiello, 1998: 342).

13 La intertextualidad que une *Cae la noche tropical* con la obra de Brontë y la apropiación que de su biografía hacen las hermanas produce una afectación muy particular en la escritura de Puig y en los discursos de los personajes. Por un lado, la relación de oposición entre las dos casas en que se desarrolla la historia *Cumbres...* resignifica y pone en relación las casas de Luci / Nidia con la de Silvia, con la casa en Argentina y la 'casa por venir' que Nidia forma con sus nuevas relaciones. Por otra parte, la biografía de Brontë tiene paralelismos con Silvia y Nidia, en relación a la temática del desengaño a la que hemos aludido: "Dicen que Emily Brontë se quedaba horas y horas con la mirada perdida en ese páramo, pensando por qué un hombre se había hecho la casa tan lejos, entre tanta espina, y pensando cómo sería él. Y a ella le parecía que habría sido un hombre que había sufrido mucho, que de la gente no había recibido más que desengaños, y por eso se quería aislar. Y ella habría querido acercarse a él, pero para entonces de la casa no quedaban más que ruinas. Acercarse para ayudarlo" (Puig, 2007: 16). Cabe destacar que las referencias a *Cumbres borrascosas* y las hermanas Brontë ya habían aparecido anteriormente en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, junto a otras relativas a Jane Austen y otros autores británicos.

Vemos entonces que la inflexión del lugar común en esta novela no posee una función unidireccionalmente alienante, sino que se reviste de matices y estrategias subrepticias que nos revelan los modos de sentir y vivir de los personajes. Si vemos en Nidia la continuidad de esa voz femenina verborrágica de ‘pájaros en la cabeza’, podemos sostener que en ella se corporeiza la fuga de una voz seminal que atraviesa la escritura de Puig en forma avatárica. Y no hay mejor espacio y situación para escenificar ese escape que el avión, espacio móvil, intersticial y fronterizo por antonomasia.

La huida de Nidia es paradigmática y ejemplifica lo que Giordano llama tono: “un golpe de silencio que enmudece, en cada voz, la voz de los Otros que

aquél del que da cuenta el sujeto de la enunciación. Hay una doble subversión, pues se hace sentir la singularidad de Nidia a través de la voz ajena.

CONSIDERACIONES FINALES

Tras advertir la importancia del tono en la novela es interesante volver en este punto a los materiales prerredaccionales, en los que se registra una serie de caminos. Entre estos últimos destacaremos uno: en una porción del N.H.1 0006 vemos cómo Puig tiende un desenlace muy diferente a consecuencia de una trama con ejes muy distintos al del texto:

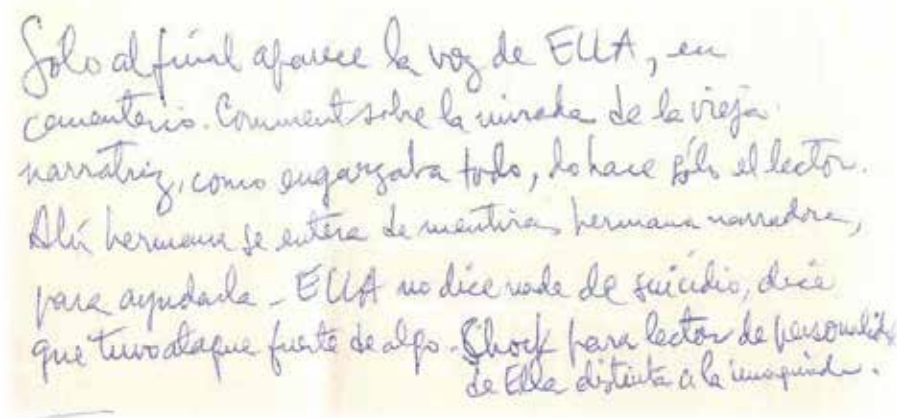


Imagen 2. Fuente: Archivo Digital Manuel Puig

habla en los lugares comunes” (2001: 163). Ese enmudecimiento y el efecto de desorientación que produce lo individual rebasando la propia palabra es clarísimo en el episodio en cuestión: Puig ni siquiera nos presenta directamente la voz de Nidia, sino que nos da a conocer la de un comisario de abordaje y una azafata anonadada por la actitud de la dulce y delicada ancianita que inexplicablemente se ha robado una manta. La desorientación es tal que el enunciador no advierte las implicancias del episodio más allá de la problemática desaparición de suministros en el avión. Pero el lector, trabado en más complicidades tramposas con Nidia, sabe que toda la escena tiene un significado mayor que

En la imagen 2 vemos que ‘ELLA’ es la denominación de Silvia, la vecina que ha servido de alimento a los chismes de las hermanas en este estadio textual. La novela, en el plan que aquí se vislumbra, hubiera culminado con el encuentro en un cementerio entre Nidia y Silvia. Allí la vecina hablaría por primera vez y Nidia se daría cuenta de las historias falsas que Luci le había contando.¹⁴ Este desenlace, así como está bosquejado en el pre-texto, elude el episodio de la manta y por tanto el surgimiento de la singularidad

14 En este camino no seguido, la narración de hechos falsos de un personaje a otro que se encuentra enfermo reproduciría parte de la relación entre Ramírez y Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.

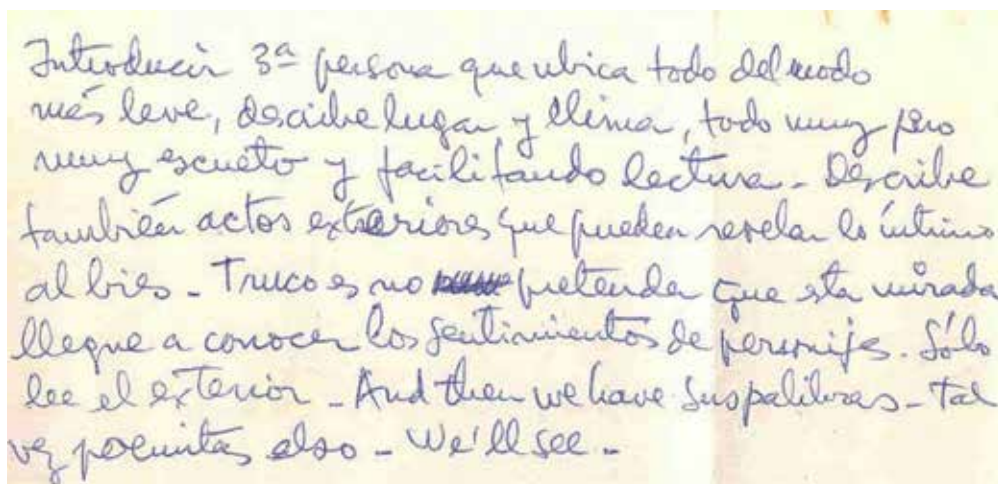


Imagen 3. Fuente: Archivo Digital Manuel Puig

de Nidia, dando cuenta de que en la escritura de la novela la liberación de la voz encapsulada se fue convirtiendo en una pulsión que contravino los planes anteriores. De modo similar podemos analizar otra porción del mismo material genético que nos sirve para constatar la elección deliberada de Puig por eliminar el narrador omnisciente en etapas posteriores.

En el fragmento correspondiente a la imagen 3 encontramos la propuesta de un narrador extradiegético, pero también cierta reticencia y duda respecto de esta elección (“we’ll see”, se permite dudar Puig). Frente a este plan, la novela como la hemos conocido ha contravenido una de las múltiples instancias en el entrevero del proceso creativo. El problema que hemos expuesto es sólo una porción del complejo conjunto de materiales y operaciones en los cuales puede leerse la génesis escritural; esto significa, por un lado, que nuestro trabajo se constituye como un microanálisis de la escritura, el cual puede ampliarse en estudios de mayor amplitud que consideren la masa escritural de Puig. Por el otro, implica que nuestra hipótesis y abordaje constituyen una capa dentro de la incalculable cantidad de relaciones y conexiones que pueden trazarse a través de los materiales de génesis. La crítica genética, especialmente en sus desarrollos en el Cono Sur, ha concebido la escritura y las posibles relaciones entre los manuscritos mediante

la figura del rizoma (Deleuze, 1997), marcada por las múltiples posibilidades de conexión y contactos. En este sentido, hemos trazado unas líneas de un posible rizoma en Manuel Puig.

Como dijimos, Nidia es una prolongación de Clara en *La traición de Rita Hayworth*, pero octogenaria y con destino carioca. Le ha tomado siete novelas a Puig, pero finalmente ha logrado liberar esta voz femenina. Nidia se escapa hacia una nueva familia, pero ésta enmascara una estructura conocida. No sólo hay trampa por parte del personaje que ha llegado a este punto atacando y escudándose en lo conocido, sino también traición con respecto a las estructuras habituales (Kozak, 2005). De un modo similar, Puig ha preparado el surgimiento de su singularidad con las intervenciones sobre los materiales pre-textuales en cada campaña escritural, tirando la piedra y escondiendo la mano.

REFERENCIAS

- Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot (2001), *Estereotipos y clisés*, Buenos Aires, Eudeba.
- Angenot, Marc (2010), *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Archivo Digital Manuel Puig (s/a), La Plata, Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: www.fahce.unlp.edu.ar/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig
- Berlanga, Angel (2004), “Los tesoros ocultos de los archivos

- Puig", en *Página 12*, 10 de marzo de 2004, Buenos Aires.
- Castillo, Carolina (2004), "Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 28.
- Colla, Fernando (2005), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers, CRLA Archivos.
- Deleuze, Giles (1997), "Introducción: Rizoma", en Giles Deleuze y Félix Guattari, *Milmesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Echavarren, Roberto (2010), "Junto al susurro del mar", en *Revista Ñ*, núm. 356, 27 de julio de 2010, Buenos Aires, p. 29.
- Giordano, Alberto (1996), "Manuel Puig: Los comienzos de una literatura menor", *Orbis Tertius*, vol.1, núm. 2-3, pp. 1-14.
- Giordano, Alberto (2001), "Lo común y lo extraño", en *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 141-188.
- Goldchluk, Graciela Beatriz (1998), "A través de las fronteras: exilio, identidad y escritura en textos mexicanos de Manuel Puig", *Orbis Tertius*, núm. 6, pp. 1-6.
- Goldchluk, Graciela Beatriz, Julia Romero, Jorge Panesi (2001), *Cronología anotada de Manuel Puig*, Quilmes, Centro de Arte Moderno.
- Goldchluk, Graciela Beatriz (2003). *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)*, Tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata.
- Goldchluk, Graciela Beatriz (2008), "Cae la noche tropical", *documento descriptivo del Archivo Digital Manuel Puig*. Disponible en: <http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig/archivos/CaelaNoche.pdf>
- Goldchluk, Graciela Beatriz (2009), "El archivo por venir o el archivo como política de lectura", Comunicación presentada al VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 2009. Disponible en: <http://cit-clot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/Goldchluk.pdf>
- Goldchluk, Graciela Beatriz (2011), *El diálogo interrumpido: Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Goldchluk, Graciela Beatriz (2012), "Escribir la voz del otro: la lengua de la traducción en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig", *Actas del I Congreso de la Delegación Argentina de la ALFAL y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42476>
- Goloboff, Gerardo Mario (1998), "El camino de la oralidad", en Amícola José y Graciela Speranza (coord.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Jozef, Bella (1999), "Manuel Puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical", *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, núm. 1. Disponible en: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_06.htm
- Kozak, Claudia (2005), "Maldición de hombres/chiste de mujeres. Variaciones sobre géneros, literatura y cultura mediática", *Cuadernos del Sur*, núm. 35-36.
- Kozak, Claudia (2011), "Manuel Puig, la política, el umbral", *Ciencia, Docencia y Tecnología*, núm 43, pp. 129-153.
- Lois, Élica (2001), *Génesis de escritura y estudios culturales: introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial.
- Masiello, Francine (1998), "La manta robada: nostalgia, experiencia y representación", en José Amícola y Graciela Speranza (coord.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Páez, Roxana (1995), *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*, Buenos Aires, Almagesto.
- Puig, Manuel (2004), *Un destino melodramático. Argumentos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Puig, Manuel (2007), *Cae la noche tropical*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Rodas, Giselle Carolina (2011), "Tres modos de expectación: personajes femeninos y cine en *Boquitas pintadas*. *Folletín*". *Escritural*, núm. 4.
- Speranza, Graciela (1998), "Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (del *pop art* a Manuel Puig)", en José Amícola y Graciela Speranza (coord.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Voloshinov, Valentín (1997), "La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica", en Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 106-137.