

“DELLY, DELLY, DELLY”.
MANUEL PUIG Y LA NOVELA ROMÁNTICA

1. La relación de la novela de Puig con la romántica

La crítica ha destacado ampliamente el papel que juega en *Boquitas pintadas* la novela rosa, en donde la misma forma de folletín y la puesta en abismo del radioteatro de la tarde colocan al lector de lleno en el ámbito de esas producciones. Sin embargo, la novela romántica tiene una presencia más amplia y más permanente que la señalada para su segunda novela. Baste recordar que en los pre-textos de *La traición de Rita Hayworth* ya en dos ocasiones, en notas en que el autor se indica a sí mismo las expectativas de la redacción futura, puntualiza Puig un estilo muy cursi, a lo Delly. Por otra parte, en el otro extremo cronológico de su novelística, las hermanas Nidia y Luci de *Cae la tarde tropical* recuerdan la excursión en que visitaron la casa de las hermanas Emily y Charlotte Brontë, de quienes ellas mismas parecen ser un remedo por su capacidad de fabular historias desde ese otro páramo que es la vejez. Luci, señalada en el texto como la más romántica, es quien inicia los relatos al contar la historia sentimental de la psicóloga argentina. Sin embargo, en la última parte de la novela, la presencia de los culebrones brasileños sirve de marco a la historia sentimental entre Ronaldo y Wilma, que Nidia está decidida a convertir en una novela rosa, o sea, a darle un final feliz.

En los pre-textos de *La traición de Rita Hayworth*, los documentos numerados como XX, lado B, y XXXIV mencionan a Delly, siempre en relación con la historia de Paquita. En el XX, B, Puig apunta: “Todo más dellyano cursi!”; y en el XXXIV, insiste: “Estilo? Muy cursi, Delly, Delly, Delly”¹.

¹ PUIG, MANUEL. *Materiales iniciales para «La traición de Rita Hayworth»*. Compilados por José Amícola. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNLP), 1996, pp. 292 y 329.

2. Delly y la construcción del *Kitsch*

M. Delly (Sr. Delly) al principio y luego simplemente Delly era el pseudónimo usado por dos escritores franceses, Jeanne Henriette Marie Petitjean de La Rosière (1875-1947) y su hermano Frédéric Henri Joseph (1876-1949). En la primera década del siglo XX, Jeanne Henriette inicia una extensa producción de novelas rosas, de orientación católica, que con la posterior colaboración de su hermano, sumará unos 175 títulos. En la década del cuarenta, que coincide con la historia de *La traición...*, la lectura de Delly estaba muy extendida entre una población de lectoras, especialmente las de clase media y media-baja, ya que abundaban las publicaciones económicas, de venta en tabaquerías o kioscos. Las novelas rosas se publicaban en ediciones económicas, como Tor, Latino-Americana, Sopena, Sela, entre otras. Pero por el énfasis que Puig pone en lo cursi, pudiera ser que recordase algún libro de Delly, de la Colección Orquídea (Editorial Las Grandes Obras, de Buenos Aires). En ellas, el *Kitsch* estilizado, de pretendido buen gusto, se manifiesta desde la ilustración de la tapa. Precisamente, esa colección se abre con *Magali* y continúa con *Entre dos almas*, ambas de Delly. Pese a las declaraciones de responsabilidad editorial de la directora de la colección, aparecidas en la parte interna de la tapa del primer número, carecen de datación y asimismo se ignora quiénes son responsables de las traducciones, muy malas. Por otra parte, las páginas finales de *Entre dos almas* agregan un "Diccionario amoroso" que abarca de la letra A a la D y al que se antepone la advertencia de que se seguirá publicando, si el espacio lo permite. Como muestra de las entradas y definiciones, baste con estas:

ADEREZO. El aderezo más lindo de la mujer es la sencillez. Si la virtud da la dignidad, el amor concede la gracia.

BAILE. Es el campo de batalla del amor y una de las tantas invenciones del demonio. Allí pierden las mujeres muchas cosas que suelen encontrar los hombres².

² DELLY. *Entre dos almas*. Novela de costumbres contemporáneas. Buenos Aires: Colección Orquídea, s. a., pp. 155 y 156. La última de estas dos entradas recuerda el tema de la Cenicienta, una y otra vez retomado como modelo de las novelas rosas. El cuento de hadas es un recurso de este tipo de novela al que también indirectamente alude Puig en *Cae la tarde tropical* a partir de la "Sonatina" de Rubén Darío, que

Y a continuación del diccionario, se incluyen dos poemas: "Era un cautivo beso", de G. Urbina, y la rima de Bécquer "Volverán las oscuras golondrinas". Todo un paratexto de romanticismo excesivo para jovencitas a quienes se invitaba a soñar con el amor, pero dentro de los medidos límites de una pasión sublimada y acorde con la conveniencia social y el orden católico, el cual permitía las efusiones sentimentales únicamente dentro del matrimonio y teniendo como fin la procreación. Significativamente, el matrimonio y el patrimonio son dos ejes sexuales que raramente se transgreden dentro de la novelística de Delly. A las heroínas les corresponde el ámbito del hogar, de la iglesia, la educación e, incluso, la catequización, la caridad, los hijos. Los protagonistas masculinos son, por lo general, hidalgos, dueños de grandes fortunas, de poder, de posiciones privilegiadas, como ser parlamentarios, diplomáticos, escritores o historiadores prestigiosos, con designaciones académicas³, viajeros que se apasionan con el exotismo de las colonias, entre otras posibilidades.

El *Kitsch* estilizado de la Colección Orquídea refleja, sin duda, el del relato. Los personajes se mueven en palacios, con mobiliario estilo Luis XV, donde abundan las galerías con retratos ancestrales y las bibliotecas que contienen incunables junto a los pergaminos familiares; los muchos salones son nombrados por el color predominante en la decoración o por conexiones principescas, o por los motivos fabulosos o heráldicos de tallados y gobelinos, etc.; en ellos la decoración suele recurrir a las chinerías, a tapicerías ornadas en hilos de plata, a lámparas con cristales venecianos; los ambientes acumulan flores exóticas (ejemplares laboriosamente logrados por los jardineros del palacio) dispuestas artísticamente en porcelanas de Sèvres y que vuelven el aire irrespirable; las distintas plantas del palacio se unen a través de escaleras artísticas; las salas de música albergan arpas, pianos y violines que tocan los protagonistas, quienes se suelen compenetrar artísticamente en la instrumentación o en el canto; las distintas alas de los palacios están

rememoran las hermanas como un poema que los jóvenes recitaban a las muchachas en su juventud.

³ El hecho frecuente de que los protagonistas sean escritores famosos y formen parte de los inmortales de la Academia Francesa crea, para las ingenuas lectoras de novela rosa, una relación de identificación entre sus lecturas y la literatura prestigiada por la cultura alta.

rodeadas por jardines versallescos⁴ con quioscos japoneses o pabellones hindúes, fuentes, estanques con cisnes, que lindan con bosques consagrados a la caza, lo cual requiere de caballerizas y perreras o caniles; las mujeres visten con profusión de sedas y joyas; el protagonista masculino suele ir acompañado de un lebel y se rodea de esclavos exóticos traídos de la India o de África, los cuales idolatran a sus dueños y les son incondicionales. A la elegancia en el atuendo la acompañan gestos señoriales y cortesés, andares gráciles y posturas elegantes que reiteran la red semiótica de los códigos culturales de la época.

Lo cursi se condensa en algunas escenas de Delly, por ejemplo, en *Magali* cuando la heroína es coronada como reina de mayo:

Aquel movimiento esparció en torno de ella todas las flores. Algunas se adhirieron a su falda, y en sus hombros permanecieron suspendidas numerosas flores de brezo de rosados matices. Sobre su cabeza descendían las rosas purpúreas de las enredaderas, colgantes de la bóveda de cristal. El sol doraba la cabellera rubio ceniza de la joven, rodeábala, irisábala toda entera. [...]. Magali, hechizada, inclinóse ligeramente para contemplar la onda que se desplomaba ruidosamente en chorros de luz... Y bajo los rayos del sol que atravesaban el follaje de los castaños, aquella bellísima joven, vestida de rosa y coronada de flores, parecía realmente la reina de las hadas de la cascada entrevista por los poetas de antaño, la reina rubia y radiosamente bella cantada en las estrofas [...] ⁵.

La prosa de Delly, además, es *Kitsch* por los moldes ya desgastados que utiliza, tanto en lo que hace a la estructura novelística como a la forma expresiva: repeticiones de escenas y de mecanismos, tropos gastados y asimismo reiteraciones lingüísticas. A esta última variedad corresponden los adjetivos consabidos o previsibles, la repetición de frases y los vocativos entre enamorados. Como ejemplo del uso de la adjetivación, valgan estos párrafos: “Sentada al lado de su excelente educadora, escuchaba con interés las chistosas réplicas de lord Dowti-

⁴ Curiosamente, estos hermanos escritores vivieron en Versalles veinte años de su vida.

⁵ DELLY. *Magali*. Novela de costumbres contemporáneas. Buenos Aires: Colección Orquídea, s. a., pp. 81-82.

ll, las de Ofelia, que se revelaba consumada comediente, las gentiles salidas dichas por lady Isabel y los festivos monólogos recitados por el conde de Sulkay"⁶; o "Pero si su corazón permanecía inquieto y profundamente desconfiado, experimentaba en cambio su espíritu el hechizo de aquella inteligencia deslumbradora, de aquella erudición siempre clara y elegante [...]"⁷.

El léxico preciosista y los tropos previsibles se verifican en estas citas: "[...] cuando aún refulgían en las hojas los diamantes del rocío"⁸; o "El sol hacia centellear en su muñeca la rosa de diamantes y las delicadas flores de brezo traducidas en rubíes formando un brazalete que cerraba una azucena igual a la del blasón de Provenza"⁹.

Sin embargo, por más propósito "dellyano" que tuviese Puig, era imposible reelaborar un *Kitsch* similar en *La traición...*, ya que no solo el vocabulario de la novela rosa, sino también todo ese ámbito histórico-artístico en que se mueven sus personajes son difíciles de trasplantar a la pampa seca de Coronel Vallejos y a su conglomerado humano. No obstante, el proyecto inicial de parodiar la novela romántica perdura en la historia de Paquita. Como ya estaba previsto en los pretextos, se realiza una intertextualidad con *Maria*, de Jorge Isaacs. Este libro se anunciaba ya sea por las lecturas preferidas de Mita¹⁰, ya sea por el nombre Efraín que aparece en el documento XX, lado A.

La historia de Paquita constituye un monólogo interior que corresponde al capítulo X de *La traición...* y está ubicado narrativamente en la parte segunda de la novela, espacialmente en Vallejos y temporalmente en el invierno de 1945. Paquita es amiga de Toto y en este monólogo se focaliza el despertar sexual de varios adolescentes de Vallejos, en especial el de la muchacha. La historia de ella y la de Toto están en relación de contrapunto en lo que hace a la actitud de los padres ante el desarrollo de los hijos y, asimismo, entre el romanticismo de los libros

⁶ *Magali*, p. 55.

⁷ *Entre dos almas*, p. 79.

⁸ *Entre dos almas*, p. 107.

⁹ *Magali*, p. 165.

¹⁰ Mita, la madre del protagonista, no solo le cuenta los argumentos a Toto, sino que guía las lecturas de Paquita, quien saca los libros de la Biblioteca Municipal. Otras novelas mencionadas en este capítulo son *Marianela*, de Benito Pérez Galdós; *Los miserables* y *El hombre que ríe*, de Víctor Hugo; y *Los hermanos Karamazov*, de Fedor Dostoievski.

y la realidad de la vida cotidiana en Valléjos. Alguna historia apenas esbozada en este capítulo, como la de Celia, tiene rasgos en común con la novela romántica. Así, la tuberculosis que provoca la muerte de Celia es la misma que sufre María en el libro de Jorge Isaacs, como recuerda Mita. Esta misma enfermedad, tan consustanciada con las heroínas románticas, se desplaza luego, en *Boquitas pintadas*, al protagonista masculino, que Puig transforma, como en las novelas de Delly, en el objeto del deseo de las mujeres. En *La traición...*, Celia suma otros rasgos típicos de las heroínas de la novela rosa, como la belleza y la habilidad para el bordado, en el cual demuestra tener “manos de hada”. La técnica del bordado no es tema menor en esas novelas, ya que en esta tarea las jóvenes manifiestan su temperamento artístico. Puig cruza las sórdidas vidas de Vallejos con las vidas sublimadas de las protagonistas de la novela romántica, y así mientras Paquita intenta conocer la historia de Celia, Mita recuerda *María*, novela que “es de lo más hermoso que hay”:

[...] ¿te acordás del final? Yo no me lo olvidé, con ese sol rojo fuego de la primavera que termina a las siete de la tarde en las montañas colombianas, casi de noche al caer un aire helado de invierno, al galope tendido hasta la arboleda que tapa las tumbas blancas y también desde los picos de las sierras y desde el cielo se verá que llega Efraín a las tumbas y busca la más nueva, y debajo de la tierra está María, muerta a los dieciocho años, Efraín que esperaba día a día el momento de volver, de dejar la levita de estudiante para verla de nuevo, y llega a los plantíos y María no está en casa, no cose, no borda, no va a buscar agua al pozo entre las tunas [...] que Efraín para acercarse adonde está ella ahora tiene que subirse de nuevo al caballo y seguir con las últimas horas del sol hasta lejos en las sierras, y las tumbas blancas en el atardecer tienen rojas el sol de frente y María, María, es tan fácil encontrar la tumba de María, pobre Efraín, que basta con buscar la más nueva [...] ¹¹.

Paquita había dejado olvidado el ejemplar de *María* de la Biblioteca Municipal en el cuarto de hotel del instructor. Cuando este se lo devuel-

¹¹ PUIG, MANUEL. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 186.

ve al padre de la muchacha, esta siente que se cerró un círculo. El libro, con su historia de amor, reviste para la joven una especie de nexo entre ambos y el ejemplar incorpora una magia por contacto para la jovencita, lo cual le permite a Puig plasmar en estas ilusiones de la adolescente el estilo más *Kitsch* del monólogo:

[...] aprovecho y me voy a la Biblioteca, y cada página la leo y la toco, si el instructor me dice que la leyó, toco cada página, cada página la rozo apenas con las yemas de los cinco dedos, de arriba abajo y si me jura que la leyó toda, que le pasó los ojos a cada palabra, los ojos asomados en pestañas, le pasó esas plumitas de pestañas, un plumerito que le fue barriendo la mugre a cada palabra, y me devuelve el libro hecho un espejo: el instructor se leyó cada palabra de *María* y ninguna me voy a dejar de releer yo¹².

La mirada, el tono y la sonrisa crean códigos comunicativos en la novela romántica, en que la vigilancia social imponía distancias espaciales y lingüísticas ente los sexos. Puig tomará los dos primeros, a modo de contramodelo en *Cae la noche tropical*. En *La traición...*, ya hay un primer intento, con la mirada no simultánea de los jóvenes sobre las páginas de *María*, limpiándolas de cuanto pueden haberlas ensuciado los ojos indiferentes de los otros lectores de la Biblioteca. Es evidente, sin embargo, que en la reelaboración de este tópico —y asimismo en el de la voz—, deben de haber pesado la imagen y el sonido del cine. Precisamente, ambos son retomados por Puig en las escenas breves recopiladas con el título de *Los ojos de Greta Garbo*.

3. Algunas intertextualidades con la novela rosa

Otra característica de la novela romántica, y en especial de la católica, como la de Delly, es la fuerte presión que la Iglesia imponía a las conductas sexuales, en especial las femeninas, a través de la confesión de las feligresas y del consejo de los párrocos. Excepcionalmente, en este capítulo de *La traición...* y asimismo, luego, en *Boquitas pintadas*, aparecen, dentro de la obra de Puig, la Iglesia como fondo y la confesión

¹² *La traición...*, p. 188.

como tema. Lo que en la novela católica es una declaración de principios sobre el matrimonio cristiano y la función de la familia, en Puig es un recurso narrativo ya sea porque el examen de conciencia está muy próximo a sus monólogos interiores, ya sea porque le ayuda en la elaboración del *Kitsch*, como sucede en *Boquitas...*, con la preocupación de Nélida por la resurrección. En general, lejos del didactismo católico de Delly, los personajes de Puig o bien son indiferentes a la Iglesia (Mita contesta a la pregunta de Paquita sobre si Celia comulgó antes de morir diciendo que no se necesita de ningún pollerudo para que Dios se acuerde de esa pobre diabla), o bien tienen los preceptos muy confundidos.

Y no solo retoma el tema religioso de la novela rosa católica. Puig es muy consciente de los recursos novelísticos de los géneros menores que parodia y los incorpora con notables desplazamientos, lo cual implica forzarlos y readaptarlos. Algo similar pasa en *Boquitas pintadas* con otros tópicos de la novela romántica, tales las mujeres adivinas (ya sea que anticipen el futuro o que lean en el pasado), como en la escena de la cartomancia, cuando Juan Carlos consulta a la gitana; a veces, la relación se entabla entre la novela romántica y las revistas del corazón, como las que lee Mabel. Son recursos que, por otra parte, transmigraron de la novela a las telenovelas. La prensa sentimental –aún en auge y prima hermana de la novela rosa– ya aparecía como marco de fondo que hacía más creíbles las historias noveladas. Este peculiar periodismo consiste en la ilustración de toda una manifestación de vida elegante, exitosa y económicamente desahogada, similar a la que se narra en las novelas de Delly. Lógicamente, la proximidad entre estas revistas y las novelas rosas no pudo escapar a la perspicacia de sus autores, que incluso las incluyeron en sus tramas. En *Entre dos almas*, Elías de Ghiliac, el protagonista masculino, tras la boda, deja abandonada a su joven mujer en un palacio de provincia, pero le envía revistas mundanas y literarias por las cuales ella conoce y va siguiendo las alternativas de la vida social y literaria en que él se desenvuelve.

4. La voz y la mirada

El amor en la novela a lo Delly llevaba a una fragmentación sinéctica del cuerpo de los personajes y a una jerarquización de las distintas partes consideradas como “altas”. Por lo general, la cintura

trazaba el ecuador entre lo nombrable y lo no nombrado. Abunda la descripción de los rostros, de los cabellos, de las manos, de los torneados brazos y, muy de tarde en tarde, se hace mención de un escote, se entrevé un hombro. Incluso las enfermedades y los malestares están jerarquizados. Las heroínas sufren especialmente de jaquecas y los órganos más afectados responden a la parte superior del torso: el corazón y los pulmones. En cuanto a las descripciones del físico, hay referencias a la altura, al talle gracioso o aristocrático de ellas; ellos son deportivos, atléticos y manifiestan fuerza física. En la cabellera de las protagonistas, se concentra el erotismo y cuando se suelta ante el enamorado, equivale a la relación pasional. Así se lee en las escenas últimas de *Amores de príncipe*, de Delly, cuando el hecho de deshacer el peinado de la esposa y dejar que caiga suelto, incluso a la vista de los criados, reemplaza en el texto a toda otra relación amorosa corporal. El contacto físico se elude, salvo en momentos de peligro que lo avalen, y la progresiva erotización de la relación entre los protagonistas se reduce a la caricia de la mirada y al desplazamiento gradual del beso de la punta de los dedos al dorso de la mano, a la palma y, finalmente, a la frente o los párpados. Toda esta distancia física estimula otro tipo de contactos, por ejemplo, el ocular.

Los ojos, como reflejos del alma, tenían fundamental importancia, y las miradas decían lo que los labios debían callar. Los ojos femeninos manifiestan cierta pasividad, acorde con la que la sociedad imponía a este sexo, y son los que atraen y admiran como reflejo de la belleza interior. En cambio la mirada, atributo fundamentalmente masculino, es activa. No es lo mismo ver que mirar. Se ve lo que está a la vista, se mira lo que se esconde y por lo tanto se busca: se mira lo aparente para descubrir lo real. Pero, además, la mirada comunica, es caricia, es habla y, por tanto, instrumento de seducción¹³. Los lectores siguen la evolución del romance por estos códigos semióticos que dicen lo que no se dice con palabras. Se multiplicaban así los tipos de miradas, que tejen una red entre los distintos personajes, en una larga variedad de estereotipos: alegres, ansiosas, azoradas, ardientes, breves, burlonas, cariñosas, conmovidas, con brillo de reto, con brillo zumbón, con ojos

¹³ Para el tema de la mirada en la literatura francesa y en especial en el siglo XIX, véase STAROBINSKI, JEAN. *L'oeil vivant*. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 1999. En especial, "Le voile de Popée".

agradecidos, con ojos febriles, con tierna dulzura, con vislumbre de odio, duras, emocionadas, ensombrecidas, extasiadas, firmes, hondas, irónicas, interrogantes, mojadas de lágrimas, profundas, veladas por el sufrimiento, etc. Como apunta Beatriz Sarlo: "La mirada y los ojos son [...] céntricos de expresión y comunicación, además de imanes del deseo erótico"¹⁴. Estos códigos novelísticos reflejan los usos culturales. Cuando la distancia impuesta por la sociedad entre ambos sexos hacía imprescindible otros tipos de lenguajes, se recurría a otros códigos que conservó la literatura, desde el de la flores hasta el de los abanicos, pero preferentemente el de las miradas. En Delly reemplazaban en gran medida el diálogo entre los personajes y alertaban a los lectores sobre la evolución de los procesos sentimentales¹⁵.

¹⁴ SARLO, BEATRIZ. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985, p. 124.

¹⁵ Como los esquemas se repiten, se puede ejemplificar el lenguaje de la mirada con una novela: *Entre dos almas*. Allí, los ojos de Valdez, reflejo de su alma, son los que convocan la mirada de Elías y encienden su amor: "[...] aquellos ojos pardos, con reflejos de oro, que parecían hechos para cautivar el corazón más insensible" (p. 55); "[...] cómo resistir a semejantes ojos... y a esa alma llena de claridad, de bondad delicadísima" (p. 87). Al presentar a la muchacha, fueron descriptos así: "Pardos y aterciopelados, grandes y profundos, aquellos ojos eran prodigiosamente bellos, tenían una conmovedora expresión de altivez y de dulzura y dejaban que radiase sin velos el alma de Valdez" (p. 24). Son ojos luminosos ("El alma límpida, esa alma que radia en sus ojos llenos de luz") y en ellos ve Elías "una incomparable frescura moral, [...] porque aquellos ojos no mienten" (p. 25), en ellos puede leer "una absoluta sinceridad", son "los ojos más maravillosamente expresivos que pudiera imaginarse" (p. 106). Pero si ella atrae por los ojos, unos ojos en que se puede leer ("leo en sus ojos que está contenta y eso me basta", p. 109; "[...] hace solo unos días que me permites leer en estos queridos ojos míos", p. 122), la mirada es la que lee, inquiere, interpreta. Los ojos del protagonista son activos: centellean, brillan, refulgen, relampaguean. Las miradas son atractivas o dominadoras, suaves o irónicas, maliciosas, inquietas, indagadoras, penetrantes, pero siempre impenetrables, enigmáticas. Según la madre del protagonista, este "es un inimitable psicólogo, un observador que no ve en su prójimo más que curiosos estados de almas y pintorescas complicaciones de caracteres. Después de haber escrutado a fondo todos los caracteres femeninos [los lleva a sus libros]" (p. 56). En la relación amorosa, la mirada de él toma la parte activa de la conquista. Las miradas de los protagonistas no suelen encontrarse abiertamente hasta el momento en que están seguros del amor recíproco: "[...] y su mirada, velada por el sufrimiento, iluminóse un segundo en la ardiente llama de los ojos del marqués" (p. 140); y el encuentro de las miradas antecede o reemplaza al contacto físico: "[...] hundiendo su mirada firme y recta, algo ansiosa, no obstante, en los grandes y conmovidos ojos de Valdez" (p. 141). Asimismo, el color de los ojos, en muchos casos, parece estar sexualmente determi-

Algo similar, aunque en menor escala, pasaba con la voz. El tono de voz marcaba la actitud de mando del protagonista, su poder y, sobre todo, su hechizo cuando se dulcificaba al dirigirla a la heroína y dejaba traslucir la emoción. También hay una amplia gama de entonaciones en estas voces. Junto con la mirada y la sonrisa, constituían, en Delly, otro elemento de seducción, sobre todo, del protagonista masculino¹⁶.

La mirada y la voz fueron recursos convencionales de la novela romántica que, a medida que avanzaba el diálogo entre los sexos, la literatura del siglo XX fue dejando de lado. Sin embargo, Puig en *Cae la noche tropical* los retoma como contramodelo. Lejos de los clisés establecidos, los dota de una interpretación psicológica, trasfondo argumentalmente válido al tomar la perspectiva de Silvia. En Puig la psicóloga establece un juego de imágenes por el cual es ella quien interpreta las miradas masculinas. Luci, la más novelera de las dos hermanas, abre estos temas, al intentar convencer a Nidia de la seriedad de los sentimientos de Silvia, su vecina. A su vez, en una carta, esta intenta dilucidar para Luci, y fundamentalmente para sí misma,

nado. Los de ellas suelen ser castaño claro, los de ellos, azul oscuro. Posiblemente, el elemento tierra se consustancia simbólicamente con las heroínas y el elemento cielo, aire, con los protagonistas masculinos. Además, en la novela de Delly, la mirada de los personajes, a veces, imprime dirección al relato y el autor dice lo que ellos observan, en un intento de plurifocalización y atenuación del autor omnisciente.

¹⁶ La voz y el rubor son elementos ligados en muchos casos con lo emotivo. En relación con el sexo, el rubor presenta una amplia gama de emociones en las mujeres, en tanto que los hombres solo se sonrojan por vergüenza. En cambio, la voz, en los varones, presenta más matices de prosodia lingüística, en tanto que, en las mujeres, preferentemente se anota la prosodia emocional (voz ahogada, temblorosa, quebrado acento e, incluso, la imposibilidad de hablar. Así, Valdez: "Incapaz de pronunciar una palabra, pues su garganta acababa de oprimirse repentinamente, inclinó afirmativamente la cabeza", p. 62). La prosodia lingüística constituye una forma de seducción masculina. En *Entre dos almas*, Elías es dueño de una hermosa voz: "A todos los dones recibidos del cielo, unía el marqués una voz cálida, de inflexiones singularmente agradables y cuyas notas sabía tocar con flexibilidad incomparable" (p. 6). Valdez se imagina el discurso de recipiendario de Elías, leído por ella en un periódico, dicho "con aquella voz de timbre cálido y vibrante, intensamente halagadora, que era una armonía para el oído" (p. 93). Como en el caso de la mirada, la voz de burlona, sardónica, fría, imperiosa, se volverá, conforme avance la relación amorosa, dulce, tierna, hasta llegar en los momentos de intimidad a una prosodia casi emotiva: "Pronunciaba el marqués estas palabras como hablando consigo mismo. Su voz tenía vibraciones profundas y percibíase en ella como un estremecimiento de emoción intensa" (pp. 131-2).

cuál era la semejanza entre la mirada de Avilés y Ferreira. Sin duda, es este el mayor desarrollo del tópico, al tratar la psicóloga de entender los sentimientos, las conductas amorosas y los fracasos sentimentales a través de la mirada:

Yo le había prometido explicarle cómo eran los ojos de él, su mirar, y después no conseguí comunicarle nada. [...] por ejemplo poderle describir los ojos de Avilés me aliviaría. Y para eso agarré papel y lápiz. [...] sí, hay algo que me gustaría hacer en esta vida, y es explicarle lo que significaba la mirada de Avilés. Se lo prometí tantas veces. Además me quiero enterar también yo de ese significado. Déjeme concentrarme un momento. Por ejemplo, yo entraba en la biblioteca de la universidad, donde él estaba trabajando y él tenía otra mirada, porque estaba con algún libro entre las manos o con algún alumno exasperante, y de pronto al verme le cambiaban los ojos, sin pronunciar una palabra me estaba diciendo que me necesitaba y que yo era exactamente la persona que él había querido ver apareciendo por esa puerta enorme de la biblioteca. [...]. Aquella mirada no podría tenerla alguien que contemplase un paisaje devastado por el viento o azotado por una lluvia torrencial, o peor todavía un cielo atravesado por un rayo. Una mirada tal corresponde a alguien que no se acuerda, o nunca supo, lo que es un dolor físico, o un recuerdo amargo. La mirada de alguien a quien se le olvidó todo lo malo de este mundo, o que olvida en ese momento, porque está mirando a alguien que quiere, o mejor, más preciso, porque está mirando a alguien que le resuelve todo en la vida.

No sé, en realidad quien se olvidaba de lo malo de este mundo cuándo lo miraba era yo. Ese era mi sentimiento. Yo no le hacía olvidar nada, porque ya está comprobado que las cosas no terminaron bien. ¿Qué puedo saber yo sobre lo que él sentía al mirarme? Entonces volvamos a foja cero: la mirada de él, ¿cómo era? Yo le dije a usted que la mirada de Ferreira se le parecía, y es cierto, eso de chico perdido, un poco, no del todo, no perdido, apenas extraviado, y que ve aparecer al alguien que sabe el camino de vuelta a casa, y que por eso se alegra, se tranquiliza, recupera la paz¹⁷.

¹⁷ PUIG, MANUEL. *Cae la tarde tropical*. Barcelona: Seix-Barral, 1988, pp. 117-119.

Y, como la heroína romántica, Silvia, ante la imposibilidad de comprender al otro, siente que la mirada puede ser un punto de partida, que puede decir más que las palabras: "Pero cuando Avilés me miraba yo le creía que los rayos no mataban, como decía él. Aunque él no decía nada, ¿me entiende? Era la mirada la que hablaba"¹⁸.

El tema se instaura cuando Luci cuenta a la escéptica Nidia que lo que vio Silvia en Ferreira era la misma mirada huidiza del mexicano. Mirada de persona poco sincera, según Nidia, mirada de persona necesitada de amparo, según Luci. El juego de las miradas entre los protagonistas en las novelas de Delly lo establece un autor omnisciente u otros personajes observadores. En Puig, cuenta Luci a partir de un anterior relato de Silvia: "Ella empezó a sentir la mirada de él, que le recorría a ella la cara, el pelo, la boca, las manos, el escote. Y cuando ella se decidió a mirarlo de nuevo en los ojos, él de nuevo empezó a mirar para otro lado"¹⁹. En Puig quien rehúye la mirada es el hombre, pues no existen condicionamientos sociales, sino personales. Desde otra perspectiva, los tópicos de la novela rosa se retoman justificados narrativamente por las ancianas, lectoras de ese tipo de novelas, y por la interpretación psicoanalítica de Silvia. Ni Nidia escapa a ellos, pues la impresiona y quiere describir la mirada del guardia nocturno del edificio:

Cada vez que me hablabas de los ojos de los candidatos de la de al lado yo pensaba en este chico, porque desde que llegué a Río me había impresionado, por eso justamente. Son ojos tan grandes, pero siempre como acobardándose de algo, lo que les echa sombra es algún pensamiento triste [...] y la sombra no es de las pestañas nomás. Eso es lo raro ¿de dónde le viene ese sombreado? Ay, Luci, ¿de dónde va a ser? ¡De los recuerdos tristes, qué otra cosa puede ser?²⁰.

Asimismo, elabora el tópico de la voz, que, como en la novela romántica, se centra en la del hombre. Silvia, a través de Luci, insiste en estos recursos:

¹⁸ *Cae la noche...*, p. 121.

¹⁹ *Cae la noche...*, p. 15.

²⁰ *Cae la noche...*, pp. 142-143.

Según ella todo está en la mirada y en la voz. [...]. La mirada de persona muy sensible, que se impresiona fácilmente por las cosas, o que se lo puede impresionar, sí, ésa es la palabra, o hasta herir. Y la voz, porque según ella es muy grave, y con una linda sonoridad, como cuando se habla en una iglesia. Y eso no es todo, porque allá en el fondo se le nota como un temblor²¹.

Y más adelante, ante la insistencia de Nidia que le pide que le explique mejor cómo era la voz, Luci trata de recordar las palabras de Silvia y retoma el motivo desde el juego de imágenes:

Según ella a él le quedó algo raro adentro del pecho, que el tiempo no tocó. Él sí se volvió maduro, envejeció un poco, pero adentro todavía lleva a ese que él era antes, un muchacho jovencito al que nadie deja hablar. [...]. Y el muchacho no se animaba casi a contestarle, por eso le salía la voz así, ronca, y a los tropezones, porque no podía creer que por fin alguien le dirigía la palabra. [...]. Otra cosa que me decía, te cuento: que era como la voz de alguien que se ha caído en un pozo muy hondo...²²

Nidia, que repite de sí que tiene un excelente oído, rememora, a su vez, con un romanticismo trasnochado, la voz de un joven que unas sesenta décadas antes le recitó la "Sonatina", de Rubén Darío:

[...] pero no me acuerdo más la cara. ¡Pero sí patente la voz! Ay, Luci, es como si la estuviese oyendo ahora, pero la cara no me acuerdo ni remotamente. [...]. Si pudiera acordarme de la cara del muchacho, que gusto me daría. Y de la mirada. [...]. Era una voz de muchacho joven, muy soñador. Pero que sueña con cosas lindas nomás. Que espera lo mejor de la vida²³.

5. El chisme

Otra de las características de la novela decimonónica es el chisme. Como sostiene Edgardo Cozarinsky, el chisme está en la narrativa de

²¹ *Cae la noche...*, p. 17.

²² *Cae la noche...*, pp. 49-50.

²³ *Cae la noche...*, pp. 85-86.

Henry James y Marcel Proust: "Si el chisme halló una ambigua consagración en los últimos, espléndidos frutos de la novela del siglo XIX, ese reconocimiento no pudo sino serle fatal"²⁴. Una de las fatalidades fue el modo bastardeado en que el chisme transmigró a la novela romántica. En ella la acción está supeditada a lo que se dice, a lo que se murmura, y el chisme suele hacer avanzar la trama. También sirve para que se pluralicen las perspectivas o, como en el coro griego, se comenten los hechos o las voces amigas se conduelan con los protagonistas. Narrativamente, es útil para poner en boca de los personajes lo que no quiere contar directamente el autor. La novela rosa juega todo el tiempo con el chisme. En Delly, los chismes son responsables, en muchos casos, del alejamiento físico o espiritual de la pareja protagónica. A veces, son inducidos a cambiar su conducta por lo que se comenta de ellos o son víctimas de infamias. En este último caso, el chismoso tendrá su castigo final.

La conversación por la conversación misma, las banalidades, el chisme están desde el inicio en la novelística de Puig. Ya en *La traición...*, el chisme pauta la relación entre Beto y Mita, cuando tras una puerta, el marido escucha lo que dice su cuñada, que representa lo que de él dicen en La Plata. Pero el recurso del chisme se despliega con esplendor narrativo en la última novela, en la que Puig se aproxima más a la narración de las novelistas románticas. En *Cae la noche tropical*, las dos ancianas, que tienen poco propio para contarse, ya que se conocen desde siempre, alimentan la conversación con la historia sentimental de la vecina. El autor está consciente del uso que hace de este manejo narrativo porque varias veces Nidia, cuando escribe a Luci, hace explícito que se trata de chismes²⁵. El chisme cuando es escrito se menciona como tal; en la conversación, no es necesario, porque casi no hay conversación en que no aparezca el chisme. Entre la realidad y su relato, entre la verdad y sus múltiples apariencias, el chisme, ligado desde antaño a la

²⁴ COZARNSKY, EDGARDO. *El museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 34.

²⁵ "allá lejos no podés chimentarle a nadie más, así que te lo cuento sin ningún remordimiento"; "Y yo tengo el remedio mejor, ¡chismes!, que te gustan más que comer, me parece. Además son chismes de nada menos que de tu vecina Silvia"; "así es que yo también fui con esa intención escondida de averiguarte algo. Mira que buena hermana soy"; "perdoná si te cuento pavadas y cosas tristes, menos mal que va algún chisme sabroso para componer un poco el conjunto" (*Cae la noche...*, pp. 151, 176 y 189).

mujer, no podía faltar en la literatura romántica, preferentemente escrita por mujeres y para mujeres.

6. El mundo sexualmente “correcto” de la novela romántica

En esta novela, el amor es siempre heterosexual y las relaciones de otro tipo parecen inconcebibles. El horizonte de expectativas de las lectoras de este tipo de novelas no contemplaba la homosexualidad femenina ni masculina. Por ejemplo, en *Magali*, Delly plantea una relación afectiva entre Gerald de Sataldiff, el protagonista, y Freddy Daultey, el hermano de la heroína. Cualquier lector actual encontraría la protección y la intimidad, ambas brindadas al joven por el poderoso, amorosamente sospechosas. En cambio, no lo era para el lector (principalmente lectoras) de novela rosa, pues se sabía de entrada quiénes eran los personajes destinados al romance y no cabían desvíos sexuales.

A este respecto, es curioso ver cómo en *La traición...* Puig plantea también ese horizonte de expectativa en el monólogo de Paquita. Ella, lectora de *María*, representa a la lectora de novela romántica, y, por tanto, no llega a comprender el relato de Toto, que sí interpreta el lector de la novela de Puig, un lector que debe ordenar los varios niveles de significación del texto. Toto le cuenta que “alguien de [su] colegio se escapó a la casa en el recreo otra vez”; inicia así el relato del chico acosado por los varones: “en un recreo del colegio un grandote corrió a alguien para hacerle lo que vos sabés y se escapó y de la casa se quejaron al colegio”²⁶; el relato de Toto es una confesión, pero la Paqui lo interpreta como un chisme y entiende que ese “alguien” es una chica. Cada vez que su interlocutora insiste con el femenino, Toto parece desconcertarse hasta que continúa el relato asumiendo que fue una chica quien huyó de la escuela. El cambio genérico de Paquita sirve, por un lado, para afirmar a Toto en su autorreconocimiento sexual y, por otro, para establecer el doble horizonte de expectativas entre los lectores de uno y otro género novelístico.

Norma Carricaburo

²⁶ *La traición...*, pp. 178 y 188-9.