

EL ESTEREOTIPO DE LA MALDAD EN EL NAZISMO Y EN LA HISTORIA ARGENTINA

A PROPÓSITO DE «EL BESO DE LA MUJER ARAÑA», DE MANUEL PUIG (1976)

Graciela Wamba Gaviña

En este trabajo y a través de un análisis imagológico se analizará la constelación de la imagen del alemán en relación con el nacionalsocialismo. El Alemán como el Otro representa una búsqueda inconsciente de la complejidad de la identidad cultural argentina en los años de las dictaduras militares. Para ello tomaremos el argumento de la película "Destino", que uno de los protagonistas cuenta, no sólo en la novela sino también en la adaptación cinematográfica, ambas escritas por Puig.

La imagen extrañada del Alemán como el punto máximo de la maldad contrasta con la imagen de los revolucionarios argentinos y se convierte al mismo tiempo en el arquetipo modelo para los militares argentinos. A través de este juego del Bien y del Mal, de lo propio y de lo extraño Manuel Puig construye un documento brillante de la historia argentina en sus años oscuros.

Manuel Puig analiza la propaganda nazi en relación con los militares argentinos de los años 70, apuntando a una potencial simpatía del pueblo argentino con el nazismo: "A mí me interesa muchísimo ese período de la historia alemana, porque esa intensificación de una actitud autoritaria la veo como latente en la Argentina. En la Argentina ciertas propuestas autoritarias han gustado, prenden mucho y viene todo este ejercicio machista muy natural. Por eso me interesaba mostrarles esto, porque lo hice todo sobre la base de una "pesquisa" de documentos de propaganda nazista, traducidos al español en la embajada española en Berlín durante esos años. Y me parecía que en Argentina todo esto sobre todo tenía que encontrar un eco, un interés. (...) Yo le dediqué exclusivamente todo esto a mis compatriotas. Así que no fue una estrategia con la censura, al contrario. Eso fue una de las cosas que allá más podía molestar en ese momento." (Amícola 1992:274) ⁽¹⁾

La novela "El beso de la mujer araña" se caracteriza por contar con cinco películas, narradas por el protagonista Molina a su compañero de celda Valentín. De las seis, alguna es copia de una existente como "La mujer pantera" y otras como la segunda "Destino" pertenece a su pura imaginación, pero, lo más importante para nosotros, es que es la única de tema histórico. Como bien señala Amícola en Manuel Puig y la tela que atrapa al lector, el narrador refleja en "Destino" el doble espionaje entre los militares y los guerrilleros a los que es arrastrado el preso homosexual Molina. La tensión y distanciamiento que genera este tema entre los protagonistas Molina y Valentín hacen que el narrador continúe en parte el argumento en una nota a pie de página.

La película "Destino" tiene claves profundas del cambio de actitud de Molina, pues marca las semejanzas de dilemas que comparten la protagonista Leni y Molina.

Molina concentra en su argumento fílmico lo que una cultura acepta a través de los medios masivos de comunicación y sobre todo acentúa los aspectos más irracionales y difundidos de la imagen propia y del Otro.

En una entrevista con Jorgelina Corbatta ⁽²⁾ Puig sostiene la teoría de que el hijo del inmigrante se encontró en Argentina sin raíces ni tradiciones y, por eso mismo, se abrazó al mundo mítico de las letras de tangos y boleros, así como de las películas de Hollywood. Contrapuso de esa manera el mundo material y cotidiano del dinero y de la codicia al mundo de las grandes pasiones y renuncias. Molina, como participante de una cultura periférica de origen obrero, no puede alejarse de los estereotipos del Kitsch, del mundo de trivialidad, ni siquiera Valentín, con sus observaciones críticas, logra extraerlo de ese mundo mítico que lo atrapa.

Sin embargo las intervenciones de Valentín durante la narración del film alemán apuntan a la historia argentina, a la explicación de fenómenos culturales como la presencia del nacionalsocialismo en nuestro país:

"-¿Y vos dónde la viste?

-Acá en Buenos Aires, en un cine del barrio de Belgrano.

-¿Y daban películas nazis antes?

-Sí, yo era chico pero durante la guerra venían las películas de propaganda. Pero yo las vi después, porque a esas películas las seguían dando.

-¿En qué cine?

-En uno chiquito que había en la parte más alemana del barrio de Belgrano, la parte que era toda de casas grandes con jardín..." (Puig, 1986:56)

La cita da testimonio de la presencia de la "colonia alemana" en la Argentina, que, en opinión del público argentino que asistía a esas funciones, era en su mayoría nazi o filo nazi. Molina no quiere pensar en la carga política de su film, argumenta que una película es buena estéticamente y que como apolítico le interesa admirar las figuras realizadas en la pantalla sin analizarlas ni juzgarlas, justamente lo que Valentín, como estudiante de clase media en lucha política contra la dictadura, le parece una actitud sumisa de adoctrinamiento pasivo.

"-Me ofendes porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda na...nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste."(Puig, 1980:63)

La correspondencia de las situaciones entre el nazismo en Alemania y el neofascismo de los militares argentinos de la década del 70 se rebelan en la permanente contraposición del mundo de la realidad y el mundo de la fantasía, esto es en la esfera del Kitsch de Molina y en la esfera de la ideología concreta de Valentín.

Molina considera su fantasía como una huida válida de su existencia. No acepta ningún compromiso como ciudadano para mejorar la realidad, la vida es individualmente insoportable y se tiene que buscar de alivianarla a través de la mitología de la película. Si los nazis o los militares corporizan el bien o el mal no pertenece al mundo de la trivialidad, no vale como conflicto.

"-Que me dejes un poco que me escape de la realidad ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy.

-No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote... sino también alienándote, como hacés vos. Este modo tuyo de pensar cosas lindas como decís, puede ser peligroso.

(...) Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escuchame, tu realidad, tu realidad, no es solamente esta celda (..)

..-Política... Así va el mundo con los políticos..." (Puig, 1980:85)

Valentín por el contrario intenta combatir esta identidad conflictiva y peligrosa de la clase me-

dia argentina y lucha contra la consecuente aceptación y simpatía de todo autoritarismo. Valentín ni siquiera puede apartar a Molina de los estereotipos de discursos grandilocuentes y vacíos y del maniqueísmo de los filmes nazis. Sin embargo en la interpretación de la película encuentra elementos para un análisis racional.

(En oportunidad de hablar de los jardines en la casa de Werner)

"A todo esto el oficial está en el jardín, se ha quedado conversando con otros jefes, que es un jardín francés, con canteros sin flores, pero con ligustros todos cortados con formas muy raras como obeliscos.

-Eso es un jardín alemán, de Sajonia, más exactamente.

-¿Cómo sabés?

-Porque los jardines franceses tienen flores y las líneas son geométricas pero tienden un poco al firulete. Ese jardín es alemán, y la película se ve que fue hecha en Alemania." (Puig, 1980:83)

Molina narra la película con una serie de ideogemas desarrollados por el nazismo y que se asimilaron a través de la propaganda de Goebbels en la Argentina. Molina representa lo que una cultura acepta a través de los medios masivos de comunicación y sobretodo difunde los aspectos más irracionales de la imagen. El paralelismo de las situaciones entre el fascismo al estilo nazi y el neofascismo de los militares argentinos de la década del 70 se pone en evidencia en los efectos constantes de réplica de la ilusión del relato. El nazismo confunde sus contornos con la realidad: "Interpretaba la cursilería como un fenómeno originado en argentinos de primera generación. Tú sabes que la masa de la población argentina fue formada por la inmigración de principios de siglo, sobre todo italianos, y esos campesinos que llegaron para cambiar de status era gente que venía a olvidar sus tradiciones, no a continuarlas. Por eso, a sus hijos no le aportaron nada culturalmente, ya que todo lo que fuera su tradición convenía olvidarlo. Eso explica que los hijos tuvieran, ante todo, que inventarse un idioma porque en la casa no aprendían el español. Allí sólo se hablaban dialectos. Este estilo de vida y este idioma que tuvieron que aprender, sobre todo en la calle, debió echar mano a modelos totalmente irreales, como el cancionero, los subtítulos del cine, la radio, el periodismo más popular y, en particular, el tono truculento del tango. Esos modelos, además de irreales eran retóricos. ¡Ah!, me olvidaba: también estaba el lenguaje ultraretórico de los libros de lectura en la escuela primaria. Todo esto los llevó a un callejón sin salida. Existía, en todos ellos, el deseo de mejorar, de acceder a otro nivel, pero el ideal de fineza y elegancia sólo los conducía a la cursilería."⁽³⁾

Los hombres alemanes son siempre correctamente bellos y rubios según los ideogramas de la película "Destino", también son modelo de educación, distinción, disciplina, fidelidad a sus ideales y a sus propios sentimientos. Tienen un gusto refinado representado en la descripción de la vivienda de Werner. Este personaje en París, luce esmoquin o fracque, ni siquiera uniforme, toca el piano, escucha jazz, visita carrera de caballos, navega en velero, etc. Su ámbito se completa con la música de Wagner y la mitología de héroes rubios que propaga

"(...)esas especies de oleadas de violines son las aguas de un río alemán por donde navega un hombre-dios, que no es más que un hombre pero que su amor a la patria le quita todo miedo, ese es un secreto, el afán de luchar por su patria lo vuelve invencible, como un dios, porque desconoce el miedo. La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios." (Puig, 1980:62)

Leni, la heroína, representa la imagen de latina, también a su manera la perfección de mujer, aunque destinada a caer en brazos de la beldad germánica:

"Se dibuja la figura de una mujer divina, alta, perfecta, (...)envuelta en un traje de lamé plateado que le ajusta la figura como una vaina. (...) Y canta una canción primero en francés y luego en alemán." (Puig, 1980:57)

Puig mismo en las notas al pie de página en la que cuenta el fin en su totalidad intenta dar una versión detallada con el título: "Servicio Publicitario de los estudios Tobis-Berlín, destinado a los exhibidores internacionales de sus películas, referente a la superproducción Destino (páginas centrales)". Curiosamente en la traducción alemana la traductora, que ha caído en la telaraña de la fantasía de Puig, agrega de su puño "(versión preparada para la muestra argentina ante la colonia alemana)"

No debemos olvidar aquí que la película nunca existió y Molina habla del barrio alemán de Belgrano. Lo más creativo de la traducción es la discreta intervención cuando Puig lo hace provenir a Werner del "Alto Palatinado" "junto a un lago maravilloso entre montañas de picos nevados" (Puig, 1992, p.60) y en las notas a pie de página Leni y Werner viajan a "los valles hechiceros del Alto Palatinado." Y comenta el narrador "son las mismas montañas encantadas donde el Conductor tiene su casa de descanso" (Puig, 1992;p.92-93). En este momento Puig confunde la denomi-

nación "Alto" con elevado y piensa en los Alpes como típica confusión de una lengua desconocida, pero la traductora genera una recepción creativa de la novela y escribe "Oberbayern" (Alta Baviera) sin aclarar lo que está en el original. Leni pertenece a la resistencia pero a causa de su enamorado, el oficial Werner hace espionaje para los nazis, se muestra en Berlín como un modelo de estrella extranjera. Si bien ella proviene de Alsacia, "donde a veces ha flameado la bandera alemana" (Puig 1992.:60) y su nombre es alemán, ella se siente francesa. Esta compleja doble identidad de Leni es aplicable quizás a la mitad de la población argentina y es un punto en común con Molina, no tienen una gran relación con ninguno de los países, o por lo menos en ambos casos se sacrifican por los ideales de sus enamorados. Leni es muerta por la resistencia, Molina por los guerrilleros.

Igualmente Werner es una prefiguración de Valentín, que luchan y pelean por sus ideas, y que al final terminan mostrando su capacidad de compartir por amor el mundo de la fantasía y de los grandes sentimientos. Valentín sueña en el mundo representado por Molina al final de la novela y Werner llora ante el panteón que ha hecho construir para los restos de Leni.

Valentín no debería identificarse con Werner pero inconscientemente no dejamos de hacer el paralelismo entre ambos. Y aquí llegamos al punto del estereotipo de la maldad, ésta genera tanta atracción en Puig, opera tan limpiamente en este encuadre de mitología popular sin ideologías, totalmente acrítica, que la figura se convierte en cada vez más bella y fascinante. Tanto para el lector como quizás para el espectador de la película, en el final perdura una visión triste de la Argentina como prisión, en la que tanto la huida en la fantasía o hacia otra ideología no tienen éxito: Valentín como guerrillero y Molina como homosexual no encuentran el lugar correcto, la realidad los vence.

El ideograma creado por Puig de los argentinos en la novela es sencillo, el argentino medio tiene placer por la trivialidad, posee una gran cultura filmatográfica apolítica, muestra su identificación con el autoritarismo y por extensión admiración por el soldado del nacionalsocialismo, tiene desconfianza por el discurso político, pero es fácil de quedar atrapado por su impulsividad en las telarañas del discurso propagandístico. Los guerrilleros como Valentín son jóvenes universitarios de clase media, idealistas, con una vida sacrificada por la revolución, con pocas posibilidades de éxito por estar ajenos a la realidad y por desconocer su afectividad, por exceso de intelectualismo.

Bibliografía

Allemann, Beda. *Literatur und Germanistik nach der Machtübernahme, Colloquium zur 50. Wiederkehr des 30. Januar 1933*. Bonn, Bouvier, 1983.

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

Greve, Ludwig. *Hätte ich das Kino!. Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Klett, München, 1976.

Link, Hannleore. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Kohlhammer, 1976.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*, Seix Barral, 1986.

Rall, Dietrich, (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, México, 1987.

Ribeiro de Sousa, Celeste H.M. *Do cá e do lá. Introdução À Imagologia*. Associação Editorial Humanitas, São Paulo, 2004.

Schäffer, Ottfried. (comp.) *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1991.

Wulf, Joseph. *Theater und Film im Dritten Reich, Eine Dokumentaion*, Rororo, Hamburg, 1966

Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992; (274.)

Notas

¹ Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992; (274.)

² Corbata, Jorgelina. *Encuentros con Manuel Puig*, Revista Iberoamericana, N°123_4, Abril-Sep.- 1983, pp. 591 y 616-7

³ Fierro Torres, Danubio. **Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería**. En: [http:// www.revistacontratiempo.com.ar/puig.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/puig.htm) (Consulta:25 julio,2007)