

M. Puig: Cine y literatura en El Beso de la Mujer Araña

ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. El maridaje entre cine y literatura viene de lejos. En realidad, desde muy temprano el cine encontró en la literatura un venero inagotable de temas, personajes, historias, ambientes, etc. Sin dejar de ser fructífera, esta relación ha tenido momentos de crisis que tiene su origen —en no pocos casos— en el purismo de los representantes de uno y otro bando. En el caso de la literatura se ha argumentado no pocas veces la poca sensibilidad o falta de capacidad del cine a la hora de traducir en imágenes una excelente historia literaria: ninguna película, vienen a decir, puede suplir el impacto que un buen texto puede producir en la imaginación del lector y mucho menos la viveza de ese mundo imaginario construido a medida que progresa la lectura de un relato. Desde el lado del cine se hace hincapié en el insuperable potencial expresivo de la imagen frente a la palabra. Con todo, en esta historia de recelos mutuos también han surgido personajes-puente, escritores o profesionales del séptimo arte cuya contribución ha sido decisiva para que ese matrimonio, originalmente de conveniencias, llegue a formar una pareja estable. Uno de estos personajes es, sin duda, Manuel Puig.

2. El cine penetra y sale por todos los poros de la novelística de M. Puig. Y no de un modo casual: su admiración por el séptimo arte —su técnica, sus grandes mitos— lo llevó a realizar estudios de cine en Italia y a convertirse en autor de guiones cinematográficos. El tema del cine aparece en tres de sus novelas más importantes: *Boquitas pintadas*, *La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña*. La seducción que el cine ejerció sobre Puig es mucho más que una simple afición, un entretenimiento, y enraiza en

la condición existencial del autor. El cine representa ciertamente la evasión de una realidad —la de su pueblo, General Vallejos: Coronel Vallejos, en la ficción— poco grata en más de un sentido:

A mí me tocó, a comienzos del año 30, un *sistema machista total*; no se cuestionaban ciertos valores, lo que daba prestigio era explotar a alguien, tener por debajo de la bota a alguien... Yo, en mi casa, tenía un ejemplo muy especial. Había una pareja —una señora muy educada, que era doctora en Química, que venía de la ciudad, muy despierta, muy práctica, casada con un señor que no tenía esa educación de ella, pero tenía otra, tenía otras virtudes (era un hombre de gran imaginación)— y yo veía que, de algún modo, esa señora que tenía educación no podía demostrarla porque *le había tocado el papel de señora sumisa* y el señor —que era muy inseguro (porque alguien con esa imaginación no podía ser seguro, se le ocurren mil posibilidades cada paso, a cada situación)— *le había tocado el papel de macho seguro y debía representar ese papel...* Fue entonces que pensé que en Buenos Aires la cosa sería distinta, allí las mujeres serían centro de algo, ya que las mujeres en mi pueblo, no eran centro de nada. Había un juego con ellas. Estas señoras estaban sometidas a un sistema que las obligaba a decir que sí, ya que las decisiones siempre las tomaba el señor. Y si alguien las trataba de otro modo —dándoles participación— no se sentían bien, no aceptaban quien no se les acercara con un *gesto de mando*.

Yo fui al *cine* y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que *yo decidí que la realidad era esa ficción* —las películas de Hollywood— y que la realidad del pueblo era una película de *clase B* que yo me había metido a ver por equivocación...¹.

Como se ve, Puig lleva a cabo una completa inversión de papeles respecto de la jerarquía realidad/ficción: vivir como en el cine para olvidar lo poco gratificante que es la realidad. En este sentido, *El beso de la mujer araña* constituye un ejemplo inmejorable de hasta qué punto el cine —sus técnicas y sus mitos— llegó a condicionar la construcción de sus novelas. Pero, ade-

¹ Cfr. «La primera persona singular». Conferencia pronunciada en la Universidad de Antioquia, Medellín, octubre de 1979. Cito por J. Corbatta. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid. Orígenes. 1988, págs. 26-27.

más, un seguimiento atento del texto permite constatar cómo el autor va elaborando su *mito personal* y cómo aflora el *mito colectivo* a través de sus manifestaciones más populares: personajes del celuloide, radionovelas, letras de canciones (boleros o tangos, según el caso), etc. Se trata de realidades no sólo deducibles de la lectura de la novelística de Puig sino expresadas por el propio autor, el cual insiste en la relación dialéctica y de complementación que las une:

Yo siempre hablo —dice al autor— de mi preocupación por los contenidos del inconsciente colectivo. Me preocupan, claro, los contenidos de mi inconsciente no compartible, pero supongo que hay un gran espacio ocupado en mí por el inconsciente colectivo y en la medida en que dé con estos contenidos voy a poder interesar al lector, porque van a ser elementos comunes a los dos... Yo creo además que el inconsciente colectivo tiene que ver con el interés que despierte la obra como temática. Cuando yo trate cosas mías, que al mismo tiempo son problemas no resueltos de una gran mayoría, voy a lograr atraer más interés del lector... La temática sí tiene que ver con el inconsciente colectivo: va a interesar la novela en la medida en que esa temática se comparta, ¿no?, y de que yo logre aclararle problemas a mucha gente, pero... también va a ser lo mío más atractivo, mi obra, en cuanto esté realizada según un gusto mío propio —es decir— en la medida en que yo encuentre una voz mía única, ¿comprendés? Eso no está tan condicionado por el inconsciente colectivo, sino por componentes inconscientes míos únicos².

Otra cuestión importante es la que tiene que ver con el tipo de cultura a la que se adscriben los géneros populares antes mencionados y que la crítica ha catalogado como folletín, *camp*, *pop art* y, en suma, como producto de la estética del *kitsch*. Sobre este punto afirma el autor:

No sé, me toca mucho esa gente que habla siempre de cosas lindas y piensa que lo que tiene es lindo, alguna maceta raquítica. Me conmueve esa necesidad de engañarse, porque tienen necesidad de belleza, sin haberla visto nunca. Solamente en figuritas. Los puntos de referencia están tan lejos: la Acrópolis, el Louvre, la bahía de

² *Ibid.*, pág. 43.

Guanabara, la isla de Morea. Y la constante emboscada de la cursilería, no saber qué línea seguir. Tengo poco clara la cuestión, pero se me ocurre que algo de eso se trasluce en la tristeza del tango. La condena de vivir en un lugar chato y feo. Y sin embargo, la gente tiene la fantasía de lo lindo, adivina que existe, pero no saben cómo es, y esa visión se la endosan a cualquier adefesio. *Es el fenómeno del mal gusto nuestro, tan misterioso*. Piensa lo que da la naturaleza a quien vive en una isla del Caribe, con ese regalo constante para los sentidos. En cambio, nuestra naturaleza —la rioplatense— es tan mezquina, ¡y que aquí nazca gente con ideales de belleza! Creo que de ese ‘desfasaje’ brota la chispa³.

De ahí el carácter paródico atribuido a las novelas de M. Puig, opinión que el autor no comparte del todo; para él lo que pasa por su interior en esos momentos no es la sensación de burla sino de ternura:

Yo no tengo una intención paródica. Uso a veces cierto humor porque mis temas son tan ácidos, tan mezquinos que sería realmente muy árido un desarrollo de todo eso sin un elemento de humor... Parodia significa burla, y yo no me burlo de mis personajes, comparto con ellos una cantidad de cuestiones, su lenguaje, sus gustos⁴.

En lo que sigue me propongo analizar uno de los textos novelescos más conocidos del autor, pero desde una perspectiva singular: demostrar hasta qué punto el referente cinematográfico —la narración de seis películas en el marco de *El beso de la mujer araña*— condiciona temática, compositiva y discursivamente la estructura e incluso el desenlace y sentido final de este importante relato. En realidad, la relación entre los protagonistas se va desa-

³ Cfr. E. Rodríguez Monegal, «El folletín rescatado», en *Revista de la Universidad de México*, XXVII, 2, 1975, pág. 34. Ver, además, Nora Catelli, «Entrevista con Manuel Puig: Una narrativa de lo melifluo», en *Quimera*, 18, 1992. Milagros Ezquerro insiste, por su parte, en la coexistencia de dos tipos de cultura en el marco de la novela: la de masas, representada por Molina, y la burguesa, que encarna Valentín (cfr. «La organización narrativa: el relato y el diálogo», en *Organizaciones textuales. Actas del III Simposio del Seminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Toulouse, mayo de 1980, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Universidad Complutense de Madrid, U.N.E.D., págs. 295-299).

⁴ Cfr. J. Corbatta, «Encuentros con Manuel Puig», en *Revista Iberoamericana*, 123-124, 1983.

rrollando (y modificando) al compás de la narración de los filmes y de los comentarios a que da lugar, entre otros factores. En este sentido, existe un claro paralelismo entre las historias narradas y la historia-marco de la novela, como se verá en su momento.

3. Temáticamente es preciso señalar que todas las historias narradas por Molina —el personaje homosexual— tienen en común que son relatos de parejas (a veces, con triángulos amorosos) que terminan trágicamente con la muerte de uno de los amantes: la mujer pantera, la joven que no duda en traicionar su causa por amor al oficial del Tercer Reich, el joven rico simpatizante de la guerrilla en un país hispanoamericano, el marido de la mujer zombi, el pobre periodista enamorado de la amante de un magnate y la del ciego (película no narrada sino filtrada a través del monólogo interior de Molina). No cabe duda de que la muerte de uno de los protagonistas de las películas presenta un indudable carácter anticipatorio sobre cómo terminará uno de los personajes de la historia-marco. Molina y Valentín se convierten así en espectadores de su propio destino y, en este sentido, en personajes de película.

La justificación para la narración de películas en el seno de la novela constituye un tópico que se remonta a los orígenes de la literatura: se trata de narrar continuamente para no sucumbir a la angustia del encierro carcelario. Es algo que defiende arduosamente Molina frente a Valentín (asumiendo en cierto modo el papel de Sherezade):

Es que la película era divina —alude a la de Leni y el oficial alemán— y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?... Contéstame.

—¿Qué querés que te conteste?

—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué 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. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso⁵.

⁵ Cfr. *El beso de la mujer araña*. Barcelona. Seix Barral. 1977, pág.85.

A pesar de las discrepancias ideológicas que los separan, Valentín confiesa, una vez muerto Molina y en el decurso del delirio final, su incapacidad para conciliar el sueño sin escuchar el relato de una película:

Yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película... pero yo en la celda no puedo dormir porque él me acostumbró a contarme todas las noches películas, como un arrorró...⁶.

Así, pues, M. Puig parte de un material cinematográfico —un conjunto de películas de género con personajes prototípicos— que, para incorporarse al texto literario, ha de someterse a un vasto proceso de transcodificación. Este consiste básicamente —tal es la convención de base— en traducir imágenes en palabras, operación que exige del narrador un notable esfuerzo para evitar que el código verbal mitigue o apague el fulgor, el colorido y, en suma, la riqueza inherente a la imagen. Son varias y realmente complejas las tareas que el narrador ha de llevar cabo: en primer lugar, la condensación de las tramas filmicas a través de sumarios más o menos prolijos (contando con la ayuda suplementaria de la memoria)⁷; seguidamente, es preciso explicitar su contenido, vaciándolo en un brillante marco espacial (de carácter tropical, generalmente) por medio de la descripción de personas, ambientes o lugares; y, finalmente, ha de imponerse una perspectiva a los hechos narrados (algo, por lo demás, inevitable). Todo ello con una doble finalidad: lúdica (de entretenimiento) y propulsora de la relación entre los personajes.

M. Puig pone en pie un mundo ficcional, cuyos habitantes, Molina y Valentín, llevan a cabo un amplio recorrido por diversos espacios imaginarios sin moverse del espacio de la cárcel, espacios cuyos modelos proceden, como se verá, del cine. En este sentido, y sin olvidar el carácter figurado del recorrido, *El beso de la mujer araña* tiene mucho de novela de viajes. Con un añadido: ese periplo alimenta la relación entre los dos personajes protagonistas de la novela y provoca su acercamiento personal. Hasta el punto de que Molina pasa de confidente del director de la penitenciaría a colaborador de Valentín y éste accede a un trato más humano e íntimo con su compañero de celda (aunque es preciso señalar que durante la mayor parte del relato ambos

⁶ *Ibid.*, pág. 285.

⁷ Una memoria no siempre nítida, como corresponde al ámbito de la ficción. *Ibid.*, págs. 14, 18, 38, 39...

tratan de utilizarse mutuamente). Ese trayecto por territorios imaginarios influye decisivamente en el desenlace de la historia: según Valentín, hay un cierto grado de bovarysimo y quijotismo en el final de Molina porque ha tenido una muerte de película (como se vio en la última cita). Pero, el paralelismo con el *Quijote* va más allá: es el diálogo, la comunicación, lo que facilita el progresivo conocimiento y acercamiento entre los personajes y su solidaridad personal.

Temáticamente, pues, la historia se polariza gradualmente en torno al eje de la represión —principalmente, la de tipo sexual— ampliamente desarrollada y argumentada a través de la exposición de las diferentes teorías al respecto. En esta larga serie de textos —que, a modo de notas a pie de página, jalonan la narración— se va diseñando todo un panorama que termina —a través de Marcuse, fundamentalmente— vinculando la represión sexual y la represión política⁸. Este concepto globalizador representa un punto de encuentro para las respectivas situaciones vitales de los dos personajes: la falta de libertad para desarrollar una opción personal en el ámbito de la política (Valentín) o de la sexualidad (Molina). La represión no deja abierta ninguna salida, excepto la liberación que procuran los relatos visualizados de las películas; cuando esta salida falla, la única opción posible es la muerte (en este caso, de uno de los protagonistas, Molina, y su glorificación subsiguiente).

Pero, al lado de este núcleo temático, merece reseñarse un doble aspecto en los argumentos cinematográficos narrados así como en las letras de las canciones que aparecen, bien en el marco de los relatos filmicos, bien insertados en los diálogos entre Valentín y Molina. Uno sería el aspecto sociológico —en el que ha insistido tanto la crítica— y otro, más profundo sin duda, alude a la dimensión antropológico-imaginaria o mítica (en su doble vertiente: individual y colectiva)⁹.

⁸ *Ibid.* págs. 66-68, 102-103, 133-135, 141-143, 154-155, 168-171, 199-200, 209-211. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londres-Nueva York, Routledge, 1989, duda de la eficacia y de la adecuación de las notas a pie de página a la historia y, sobre todo, de su capacidad para justificar el comportamiento de los personajes tanto en el plano político como sexual. Por esto mismo la autora les asigna un papel paródico (págs. 85 y 112). Para E. Barradas tampoco resulta convincente el recurso de las notas, cuyo contenido califica de *pedante y aburrido* (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 371, 1981, págs. 458-459). Como se verá, esta visión contrasta fuertemente con la del propio autor (ver nota 13).

⁹ Véanse, en especial, el trabajo de J. Corbatta citado en la nota 1 y el de Rodríguez Monegal, que aparece en la n. 3.

En efecto, el repaso de las tramas cinematográficas referidas pone al descubierto no sólo una serie de géneros predominantes en una determinada época sino, sobre todo, una galería de personajes —prototípicos, que representan indudablemente las preferencias de la cultura de masas por unas historias, héroes y heroínas muy afines al melodrama: Drácula en femenino en la *mujer pantera*, el fenómeno *zombi* o el cine de terror, el enamoramiento entre enemigos irreconciliables como es el caso de Leni y el oficial nazi, los flirteos de un joven rico con la guerrilla hispanoamericana y las consecuencias que esto tiene para sus padres, el amor imposible entre un periodista de segunda fila y la amante del magnate, etc.

Desde otro punto de vista, se trata de imágenes arquetípicas, en las que se proyectan por tanto las inquietudes, anhelos, miedos ancestrales y frustraciones del ser humano de un tiempo. Algunas —las de la mujer pantera o la mujer zombi— apuntan hacia el fondo irracional del ser humano o lo demoníaco (algo tan estudiado por las teorías psicoanalíticas, de las que M. Puig estaba muy bien informado)¹⁰; otras, hacen referencia a los conflictos bélicos en cuanto expresión de la voluntad de dominio de unos sobre los demás, sea en el plano de la realidad social o del irrefrenable deseo de poder de una nación sobre otra (historia de Leni y el oficial alemán, el joven rico metido a revolucionario).

Respecto de estos mitos colectivos y de su interés por el subconsciente dice Puig:

Como decía antes, ciertas pautas fijas muy populares, ciertos mitos, encarnan contenidos del inconsciente colectivo y —no por nada— tienen esa fuerza y esa duración. El mito de Elvis Presley, de Grace Kelly, son cuestiones que tocan la imaginación de la gente, tienen que ver con problemas nuestros. Todo el enfrentamiento con este material es lo que me lleva a ciertas experimentaciones.

Ante los mitos colectivos actuales —los Beatles, por ejemplo— *yo me siento en incapacidad de compartirlos. Yo estoy anclado en una época. Yo puedo hablar de Rita Hayworth, Clark Gable, Heddy Lamarr, del mito de los futbolistas que son alejados de sus esposas*

¹⁰ Dice al respecto el autor:

«Las ideas de Lacan me impresionaron mucho, me ayudaron a comprender muchas cosas y la popularidad de él proviene de comienzos de los 70 y claro se nota en lo que escribo.», en R. Roffé, *Espejo de escritores*, Hanover (USA), Ediciones del Norte, 139. Ver, además, la cita de la nota 2.

antes de jugar los partidos. Yo tengo ese tipo de fantasías, pero no manejo los actuales. Eso, es cierto, es una limitación espantosa¹¹.

Al lado de esta dimensión social/colectiva es preciso señalar la existencia de otra de naturaleza estrictamente individual, que tiene que ver con la proyección de sus preocupaciones sobre los personajes de sus novelas, su *ponerse en lugar de ellos* y hablar o actuar en consonancia con su carácter con vistas a comprenderse internamente. Sobre los porqués de este procedimiento se explica una vez más el propio autor:

Escribo novelas porque hay algo que no comprendo, un problema muy especial, y entonces se lo achaco a un personaje, a un tercero, y —de ese modo— a través de ese personaje trato de aclararlo. La génesis de toda mi obra ha sido ésta, no me atrevo a enfrentar el problema directamente porque sé que hay defensas inconscientes, hay frenos que no me dejan llegar a ciertos enfrentamientos dolorosos. En cambio, a través de un personaje es mucho más fácil, todo se puede ver con mayor facilidad, y como todos mis problemas son bastante complicados siempre se me ha hecho necesario toda una novela para desarrollarlo¹².

En el caso de *El beso de la mujer araña* es el personaje de Molina el que funciona como *doble*, como vehículo para reflejar la situación del marginado por su condición homosexual. Desde las notas a pie de página el propio autor implícito asume la defensa de dicha opción sexual parapetado tras una auténtica batería de respetables firmas del psicoanálisis y de la contracultura como Freud, Marcuse, Fenichel, W. Reich, West, Rank, Gibbons, Brown, Unwin...¹³. El testimonio del propio Puig resulta muy clarifi-

¹¹ Cfr. Corbatta. *Encuentros*, pág. 84.

¹² Cfr., Corbatta. *Mito personal...*, pág. 88.

¹³ Ver nota 8 para las páginas en que aparece dentro *El beso de la mujer araña*. Sobre su finalidad dice M. Puig:

«La explicación de su empleo es muy simple. Quería contar esta historia y como sé que efectivamente muy pocos tienen la información necesaria para interpretar los fenómenos en ella presentes, como sobre la homosexualidad se sabe muy poco —los trabajos científicos son recientes, están dispersos, generalmente expuestos en términos de comprensión difícil—, *quise resolver así el problema de la información. Por extraño escamoteo, un 95 por 100 de los lectores seguramente poco o nada sabe sobre temas tan primordiales como los determinantes sexuales. Ahora, a esta novela no se puede realmente acceder sin esa información —siempre,*

cadador respecto de hasta qué punto Molina es su auténtico doble y en más de un aspecto:

... pues yo de chico trataba siempre de pescar algún incauto para contarle una película. Como la película duraba más que una hora y media y el resto del día tenía que ser transformado también en el cine, uno de mis recursos era contarle una película a alguien. Y la gente que había tenido tiempo para escucharme a mí era en realidad muy especial, era gente que tenía tiempo y, por lo tanto, no mucho éxito en la vida¹⁴.

Queda así justificada la manía narradora y peliculera de Molina, mientras que la abolición del narrador la achaca Puig a su rechazo visceral de la autoridad¹⁵. Será el otro personaje, Valentín, el encargado de resaltar el carácter alienante de la afición de Molina, plenamente identificado con el melodrama (tanto en su versión cinematográfica como en la musical de los boleros), como se vio anteriormente.

Temáticamente, pues, *El beso...* es una novela muy cinematográfica, porque los temas nucleares evolucionan y encuentran un pretexto en la narración de los argumentos de las películas para desarrollarse e incluso anticipan la solución que se dará a la historia-base.

3.1. Compositivamente son varios los factores que han de tomarse en consideración. Antes de acometer su examen, es preciso señalar que la novela se organiza internamente en un doble plano: *el relato base* —la historia de los personajes encarcelados— y *los metarrelatos*, esto es, la serie de historias de cine, que son puestas en boca de uno de los personajes del primer nivel y que se sitúan claramente en un plano metadieético.

te insisto, tan represivamente escamoteada—, de manera que había que darla. A muchos lectores podrá resultarles molesto el uso de las notas, pero los invito a pensar si no les resulta molesto porque es la primera vez, creo, que se emplea tal procedimiento en una novela. [...] Lo nuevo, lo inesperado, puede dar lugar a rechazo, todos lo sabemos. Por otra parte, debo decirte que el hecho mismo de la experimentación me entusiasma: ¿por qué no introducir notas aclaratorias al pie de página?, ¿qué regla de oro hay que prohíba utilizar ese procedimiento en una obra de ficción? Me pareció válida... y la empleé», en M. Caddou, *Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: El beso de la mujer araña*. *The American Hispanist*. 1977 (mayo), 12.

¹⁴ Cfr. Roffé, *op. cit.*

¹⁵ *Ibid.*, pág. 133.

La técnica de composición se aproxima mucho al montaje cinematográfico¹⁶: los capítulos constituirían el equivalente de las secuencias y, en no pocos de ellos, cabe la posibilidad de distinguir varios planos (en especial, en aquellos en que se produce un corte o pausa a través de líneas de puntos). Así, el capítulo 2 presenta una secuencia completa, pero con dos cortes: uno, extenso, representa el tiempo de descanso nocturno y facilita la división del capítulo en dos subsecuencias. La primera (pp. 35-40) finaliza con la mujer pantera a punto de atacar a la compañera profesional del arquitecto; sigue un plano con los comentarios de Valentín y Molina (40-44) y, a continuación, se introduce una pausa alusiva de nuevo a la noche (44) antes de proseguir con el hilo argumental de la película que ocupa la segunda parte de la secuencia hasta el final (44-47).

Otra vez, siguiendo el estricto paralelismo habitual, surge el plano que se hace eco de los comentarios de los personajes a propósito de la película narrada y, una vez más, se corta, aunque mínimamente, para reflejar el pequeño diálogo a que da lugar el insomnio de los protagonistas (52-53). En el capítulo 3 se yuxtaponen la primera secuencia de la película sobre Leni y el oficial alemán (55-63) y los comentarios de los personajes que, en este caso concreto, versan sobre la relación de Molina con el camarero (63-78). En el cuarto se retoma la narración de la película con la secuencia del creciente enamoramiento entre la francesa —militante de la resistencia— y el oficial alemán y termina con la invitación a Leni para que ruede una película en Alemania para el Tercer Reich (79-88). La secuencia se interrumpe porque Valentín tiene sueño (88), pero el diálogo se reanuda poco después a propósito de la cena y los dolores de estómago de Valentín (88-97). A continuación se vuelve al relato de la película hasta finalizar la secuencia (y la película) con un trágico desenlace para Leni (que muere a manos de sus correligionarios) y su glorificación por el Tercer Reich (97-100). Y así sucesivamente.

Esos primeros planos de los diálogos entre Molina y Valentín, que se van entreverando con fragmentos de las películas narradas, ponen de manifiesto hasta qué punto se implican las historias contadas y la situación existencial de los protagonistas de la historia base. Compositivamente, la distribución del material bascula entre la construcción alternante y en paralelo, hecho que deja

¹⁶ Cfr. A Giordano, «El hablante básico y los niveles del discurso en los últimos textos de Manuel Puig», en *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América*, San Juan de Puerto Rico (1982), publicadas en el mismo lugar en 1987, pág. 986.

pocas dudas sobre la relación de analogía existente entre los dos planos de la novela. Como quedó apuntado en el apartado anterior, los asuntos tratados en los diálogos entre Molina y Valentín se nutren o toman como pretexto los que aparecen a lo largo de la narración de las películas. Todo parece indicar que la historia base progresa gracias a los temas, situaciones, tipos de personaje y orientación general de las películas. En suma, la interrelación entre los dos niveles de ficción resulta patente en términos puramente compositivos.

3.2. La construcción de los **personajes** del relato base es uno de los lugares donde mejor se aprecia el influjo del cine sobre *El beso de la mujer araña*. Y de una manera bien paradójica. La descripción de los personajes protagonistas de las diferentes películas es llevada a cabo por el narrador con verdadera minucia en algunos casos, puesto que hay que *visualizar* verbalmente a los personajes y ambientes para que adquieran consistencia en la imaginación del receptor. En cambio, el diseño de los personajes novelescos responde a un patrón marcadamente conductista: el lector ha de deducir su idiosincrasia a partir de la relación con el otro personaje (sea en el plano verbal o en el de la conducta). Es lo habitual en el cine, entre otras razones porque al menos en lo que se refiere a su aspecto exterior, la imagen es suficientemente exhaustiva en términos informativos. De cualquier manera, *El beso...* no es un caso aislado sino particularmente ejemplarizante de algo muy frecuente en la narrativa del siglo XX (cuyo arraigo no parece ajeno el cine). Los personajes se erigen, pues, en su propia fuente informativa, si exceptuamos el documento judicial que contiene la sentencia y la condena subsiguiente, además de los informes policiales alusivos al seguimiento y muerte de Molina¹⁷.

En términos actanciales, ambos personajes funcionan como destinadores y destinatarios, esto es, ponen en marcha todo un proceso con vistas a la consecución de un fin: contribuir a la causa política (Valentín), salir de la cárcel para poner fin al sufrimiento de la madre (Molina). Ambos también instrumentalizan al otro para el logro de sus respectivos objetivos y funcionan, por tanto, como sujetos o protagonistas del proceso. Así, Molina no duda en colaborar con la dirección de la penitenciaría tratando de sonsacar a Valentín cualquier tipo de información sobre las actividades de su grupo; se convierte en confidente, traicionando de este modo la amistad de Valentín¹⁸. Esta acti-

¹⁷ Cfr. *op. cit.* págs. 151-152 y capítulo 15 (respectivamente).

¹⁸ *Ibid.*, págs. 152-157, 201-204 (primera y segunda entrevista).

tud comienza a cambiar de signo a medida que la relación personal entre los encarcelados se hace más sólida y se alcanza una mayor intimidad (que llega incluso al contacto carnal)¹⁹. A partir de ese momento Molina se convierte, no obstante las reservas iniciales, en colaborador y cuidador de Valentín y es justamente el cumplimiento de la misión encomendada por éste a su salida de la prisión lo que determina su muerte trágica²⁰.

Molina es un personaje abierto, extrovertido, sensual y más rico en matices que Valentín. Es el hombre de la imagen, el colorido, amante del melodrama y profundamente sensual: «—Bueno, lo que sea» —responde a Valentín que, como es habitual en él, busca siempre el lado político de los diversos relatos o situaciones

—pero tené bien claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrían impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabés cómo son esas cosas?²¹.

Con toda su palabrería y sensualismo Molina no logra ocultar, sin embargo, su gran frustración vital:

—Y es que lo que más quería en la vida era poder salir para cuidar a mamá. Y sacrificaba cualquier cosa por eso, que todo lo mío venía después, antes que todo yo pedí poder cuidar a mamá. Y se cumplió mi deseo.

—Estate contento entonces —replica Valentín. Vos sos muy generoso de pensar primero en otra persona, y no en vos mismo. Tenés que estar orgulloso de ser así.

—¿Pero es justo eso, Valentín?

—¿Qué cosa?

—Que yo siempre me quede sin nada... Que yo no tenga nada mío de verdad, en la vida²².

Valentín es un hombre cerebral y políticamente comprometido, que se aprovecha de Molina como narrador de películas, aunque sólo en el tiempo

¹⁹ *Ibid.*, págs. 250-254 (tercera entrevista con el director de la penitenciaría).

²⁰ *Ibid.*, págs. 279.

²¹ *Ibid.*, págs. 98.

²² *Ibid.*, págs. 257-258

que a él le queda libre después de sus horas de estudio; accede al diálogo sólo cuando le viene bien, se beneficia de los cuidados de su compañero en los momentos de convalecencia y, sobre todo, lo que persigue es que Molina, una vez liberado, entre en contacto con su organización política (aunque es muy consciente del gran peligro que corre)²³. Sus diferencias de carácter y mentalidad se ponen de manifiesto en los comentarios a la película sobre Leni y el oficial alemán²⁴.

Resulta de gran interés la doble evolución que se produce en el marco del relato: la primera entre los personajes y, la segunda, el cambio interior que experimenta cada uno de ellos (especialmente, Valentín). En el caso de Molina el cambio puede interpretarse como consecuencia directa de toda una estrategia de seducción que se consume en la relación sexual con Valentín. Lo cierto es que Molina asume un papel cuasi maternal respecto de Valentín mientras duran sus desarreglos intestinales, preocupándose de su salud, higiene y alimentación hasta el punto de provocar las protestas de Valentín²⁵. Esa preocupación terminará con identificación, por solidaridad y afecto, con la causa revolucionaria, bien es cierto que por petición expresa de Valentín.

En Valentín, en cambio, la evolución es mucho más llamativa porque parte de una relación interesada; en un principio, Molina no es más un charlatán que lo entretiene contando películas y permanece gran parte de la novela encastillado en una postura de clara superioridad intelectual y de ideales respecto de su compañero de celda:

—No creo en eso de vivir el momento, Molina, nadie vive el momento. Eso queda para el paraíso terrenal.

—¿Vos creés en el cielo o en el infierno?

—Esperate, Molina, si nos vamos por las ramas es cosa de pibes, de discusión de bachillerato.

—Yo no me voy por las ramas.

—Perfecto, entonces primero dejame establecer mi idea, que te haga un planteo.

—Escucho.

—Yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política digamos, ¿entendés? Todo

²³ *Ibid.*, págs. 22, 33-34, 48, 63, 76, 85, 101, 103, 188, 223, 225, 255-258 (véase texto citado más abajo).

²⁴ *Ibid.*, pág. 85.

²⁵ *Ibid.*, pág. 197.

lo que yo puedo aguantar acá, que es bastante,... pero que es nada si pensás en la tortura,... que vos no sabés lo que es.

—Pero me puedo imaginar.

—No, no te lo podés imaginar... Bueno, todo me lo aguanto... porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, ¿te das cuenta?, porque son, de verdad, secundarios para mí. El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas...

—¿Cómo tus ideas?

—Mis ideales... el marxismo, si querés que te lo defina con una palabra. Y ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza²⁶.

El cerco de afecto a que es sometido por Molina y las conversaciones que mantienen a lo largo del relato hacen que Valentín vaya flexibilizando su postura y comience a tomar conciencia de sus limitaciones como preso y como persona hasta terminar desmoronándose y reconociendo que no es una persona fuerte y que se siente afectivamente abandonado y físicamente enfermo. Es algo que confiesa abiertamente en la carta dirigida a Marta —su ex compañera y amante—, que Molina escribe a su dictado²⁷. El trato diario, las referencias a la propia vida como colofón de las películas van humanizando la figura de Valentín y provocan el acercamiento a Molina y el establecimiento de una relación sincera y llena de afecto, que culmina con el contacto físico entre ellos y se sella con el beso que se dan como despedida en vísperas de la liberación de Molina²⁸.

La solidaridad final entre Molina y Valentín tiene su paralelo en los personajes de las películas narradas. En todas ellas —con la excepción de la mujer pantera— uno de los personajes se sacrifica —incluso heroicamente— en beneficio de otro (o de la causa). Ocurre con la partisana francesa enamorada del oficial alemán, en la historia de la mujer zombi (el marido de la norteamericana), en la del periodista y la amante de un magnate, en la del joven rico simpatizante de la guerrilla hispanoamericana, etc. Al igual que los

²⁶ *Ibid.*, págs. 33-34.

²⁷ *Ibid.*, págs. 181-184.

²⁸ *Ibid.*, pág. 267.

personajes novelescos, todos ellos están atrapados en una relación o situación de la que no pueden escapar, si no es a través de la muerte propia o de algún allegado.

Una muestra de la imbricación entre los dos planos compositivos es la estrecha correlación entre los avatares de los personajes cinematográficos y los protagonistas de la novela: entre la mujer pantera y la mujer araña (Molina), entre la muerte de Leni y la de Molina por motivos políticos y afectivos; es el amor el que provoca cambios en la película número 3 (la del ciego) y lo mismo le ocurre a Molina y, finalmente, entre el compromiso del joven simpatizante de la guerrilla y Valentín. Pero, sobre todo, es la última película narrada —la del periodista— la que más homologías presenta: muerte del periodista-muerte de Molina, delirio del periodista-delirio de Valentín²⁹.

Por otra parte, los personajes de *El beso de la mujer araña* usurpan el derecho fundamental del narrador tradicional: el de controlar el desarrollo del relato. En la obra de Puig —como en otras de marcado signo conductista— se consuma la muerte del narrador. El gran beneficiado del derrocamiento del narrador es incuestionablemente la figura del personaje, el cual no sólo gana en independencia sino en profundidad de la perspectiva en lo que a su conciencia se refiere. En este caso particular el peso de la narración base recae sobre Molina. Se trata de un narrador muy experto en trucos cinematográficos, según M. Debax, como cortes bruscos, selección de acontecimientos, insistencia en ciertos aspectos, etc.³⁰. El propio Molina reconoce seguir la técnica de las telenovelas:

...me gusta sacarte el dulce en lo mejor; así te gusta más la película —le dice a Valentín—. Al público hay que hacerle así, sino no está contento. En la radio antes hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas. (32)

En otro lugar el narrador se identifica con una cámara cinematográfica a la hora de llevar a cabo las descripciones (63) o hace referencias a la ilusión

²⁹ Cfr. Myrna Solotorevsky. *Literatura y paraliteratura*. Gaithersburg (USA), Ediciones HISPAMÉRICA. 1988, págs. 151-152.

³⁰ Cfr. M. Debax, «Autorepresentación y autoreferencialidad en un texto narrativo», en *Organizaciones textuales. Actas de III Simposio del Seminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse* (ya citado), pág. 291.

de realidad que produce el cine, arte de las apariencias por antonomasia (luna hecha con lentejuelas, mar realizado con tela sedosa, etc. (79, 263). En sus descripciones Molina es sensible incluso al blanco y negro o color de la película que narra (62) y llega a afirmar que el relato no puede competir con el cine en cuanto a plasticidad (97)³¹. En lo que a la eliminación del narrador convencional se refiere, ya se vio cómo el propio M. Puig reconoce que lo que lo empujó fue el deseo de huir de una voz con excesivos ecos autoritarios. También hay que contar con toda una tendencia de la narrativa del XX a implicar al lector en el acto de construcción de la historia a partir de una serie de materiales de muy diversa índole³².

3.3. El doble plano en que se articula la estructura general tiene importantes repercusiones sobre el tiempo y el espacio del relato. En efecto el espacio de *El beso...* es un espacio múltiple aunque, básicamente, desdoblado en dos: el espacio de la historia marco, la celda de la penitenciaría, y el espacio plural de las películas narradas. Espacios abiertos estos frente al espacio cerrado de la prisión: los espacios proyectados por la narración como salida imaginaria al espacio de la privación de libertad. Por aquí asoma la dimensión semiótica del espacio y se hace patente el entronque espacio-tiempo.

Desde otra perspectiva, cabría afirmar que el espacio de la celda funciona a modo de sala de cine donde se va proyectando toda una serie de argumentos a través de la voz-pantalla de Molina ante un único espectador: Valentín. Pero, la analogía cine-literatura no termina aquí y permite ver en la prisión un auténtico plató, en el que los personajes —Valentín, Molina, el director de la cárcel, etc.— desempeñan sus papeles (como se vio anteriormente). La ‘película’ de los dos personajes protagonistas comienza con tono folletinesco y termina de modo trágico. En su desenlace cuenta la ‘actuación’ de los propios personajes pero lo que resulta decisivo es la intervención del

³¹ Cfr. *op. cit.*, págs. 32, 62, 63, 79, 97, 263.

³² Dice el autor:

«Creo que es más efectivo dar los datos al lector para que él mismo saque sus propias conclusiones, tenga un margen de participación. Pero, claro está, soy yo quien ha elegido los datos, yo los he inventado, no por esto el escritor está ausente... En la Argentina había además un sector de la crítica que daba mis obras como productos ‘no literarios’, tal vez interesantes, pero ‘no literarios’. Simplemente porque no estaban escritas en una tercera persona clásica», en Manuel Osorio. *Entrevista con Manuel Puig.*, apud Corbatta, *op. cit.*, pág. 58. Ver, además R. Roffé, *op. cit.*, pág. 133.

director de escena: el responsable de la prisión y, en definitiva, de los que velan por la seguridad del estado. Así, pues, es un final impuesto desde arriba, pero inequívocamente buscado desde el momento en que los personajes —y, en especial, Molina— optan por el compromiso personal con su compañero de celda.

La vida en el interior del espacio básico —el ‘espacio isla’ de la celda— encuentra su ritmo en la narración de películas, aunque —una coincidencia más con el cine— el tiempo que se le dedica es el tiempo de ocio. Otra analogía tiene su base en la oscuridad tanto de la celda —los relatos de películas tienen lugar durante la noche— como la de la salas de cine. Esto es verdad, sobre todo en el caso de Valentín, el cual presta atención a los relatos de Molina sólo cuando ha puesto fin a las tareas ‘serias’ del día: estudio y lectura. El ‘cine’ ayuda, pues, a evadirse del espacio cotidiano, de la realidad inmediata, a través de la ficción; pero termina catapultando inevitablemente a los personajes al centro de la realidad más cruda y enfrentándolos con su situación crítica. No es banal en este sentido que, por lo general, los personajes entablen un diálogo en torno a su propia vida a partir de una referencia a la película narrada. Constituye una prueba más de la estrecha relación entre el plano de la ficción y el de la metaficción.

Así, el ‘frío’ comportamiento de la ‘mujer pantera’ con su marido, el arquitecto, ocasiona los irónicos comentarios de Valentín sobre su sexualidad y eso da pie para que Molina haga una confesión explícita de su homosexualidad:

—Qué le vas a hacer, soy así, muy sentimental.

—Demasiado. Eso es cosa...

—¿Por qué te callás?

—Nada.

—Decilo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín.

—No sea sonso.

—Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.

—Sí

—¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?³³.

³³ *Op. cit.*, pág. 34-35.

También habla de su inocente relación con el camarero, apostillada a pie de página con el primero de los documentos científicos sobre la homosexualidad. El episodio de la 'mujer pantera' antes aludido sirve también para que Valentín hable de su relación heterosexual y de la prevalencia del compromiso político con la causa³⁴.

Poco se dice del espacio físico —a diferencia de los espacios evocados que, por cierto, se sitúan en los lugares más diversos: Nueva York (mujer pantera), París y Berlín (Leni), Estados Unidos (el ciego), Sur de Francia-Montecarlo (rico revolucionario), isla del Caribe (mujer zombi) y México (el periodista y la amante del magnate)—, porque se trata de un espacio interiorizado, vivido como *isla* en un sentido positivo, un espacio que protege de la represión; allí no es como afuera: nadie reprime a nadie, aunque sus ocupantes sean víctimas, según el autor, del 'doble error argentino': la represión política y /o la represión sexual³⁵. En realidad, la isla-prisión tiene su correlato en las diversas islas donde se sitúa la acción de varias de las películas contadas. Sobre su sentido dice Valentín:

—No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.

—Sí, te escucho.

—En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda, están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio³⁶.

La organización externa del relato —cuya cronología se extiende a lo largo de los meses de septiembre y octubre de 1975— se aproxima a la andadura del diario. En efecto, la narración ocupa habitualmente el final del día cuando, por falta de luz, no pueden desarrollarse otras actividades. El 'hasta mañana' o 'mañana continuamos' marca la transición de un día a otro y, por lo general, la narración de una película ocupa más de un día ya que suele

³⁴ *Ibid.*, págs. 66 y ss., 33-34 (respectivamente).

³⁵ Cfr. *El beso...*, pág. 206.

³⁶ Puig, *op. cit.*, 206

repartirse en secuencias³⁷. En los comentarios que siguen o interrumpen la narración se va haciendo alusión a otras actividades del día, se introducen analepsis que permiten conocer el pasado de los personajes, etc.³⁸.

El seguimiento del día a día ratifica la concepción del tiempo-prisión como repetición: los días carecen de cualquier elemento individualizador (fecha, hora, etc.) y este hecho los hace a todos iguales. Es un tiempo vivido como tedio, un tiempo plano, desesesperanzado, sólo animado por la relación de las películas; es lo único que permite mantener una cierta expectativa vital (aparte la remota posibilidad de abandonar un día la penitenciaría). De ahí la protesta de los personajes por la interrupción de la narración: en unos casos es el propio narrador el que, por cansancio, abatimiento o mal humor, no desea proseguir; en otros, es Valentín el que, aduciendo razones parecidas o la necesidad de estudiar, el que se niega a seguir escuchando; en otros, finalmente, hay consenso sobre la necesidad de poner punto final³⁹:

—¿Termino la película?

—Sí, por favor.

—¿En qué estábamos?

—En que la muchacha se salva en la pileta.

—Bueno, cómo era entonces... Ahora viene el encuentro con la pantera y el psicoanalista.

—Perdoname... No te vayas a enojar.

—¿Qué pasa?

—Mejor seguimos mañana, Molina.

—Falta poco para terminar.

—No me puedo concentrar en lo que me contás. Perdoname.

—¿Te aburríste?

—No, eso no. Tengo un lío en la cabeza. Quiero estar callado, y ver si se me pasa la histeria. Porque me reía de histérico no más... Quiero pensar en mi compañera, hay algo que no entiendo, y quiero pensarlo⁴⁰.

En cualquier caso, se observa un interés por parte de los personajes en dosificar los relatos para evitar quedarse sin argumentos que contar (equival-

³⁷ *Ibid.*, págs. 15, 24, 32, 44, 49, 64 y ss.

³⁸ *Ibid.*, pág. 49-52.

³⁹ *Ibid.*, pág. 32, 34.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 42-43.

dría a morir: el paralelismo con el caso de Sherezade en *Las mil y una noches* es una vez más bien patente). A medida que avanza la historia es más fuerte la insistencia de Valentín en escuchar la relación de nuevas películas (precisamente cuando la angustia interior crece en proporción directa).

En este caso el tiempo —la represión, la explotación del ser humano por el ser humano— se condensa y hace perceptible (como señala Bajtín) a través del espacio. La función de éste consiste en la ‘visualización’ del tiempo: la celda refleja la privación de libertad en todos los órdenes y, por consiguiente, la represión de tendencias básicas como la orientación sexual o política. Así, pues, el espacio de la prisión se semiotiza y, como el mismo Puig reconoce, se convierte en un signo de la situación de Buenos Aires y de Argentina en general (respecto del ‘doble error’ ya mencionado). Pero, en el plano puramente individual es en el espacio de la celda donde se consuma la frustración afectiva y existencial; las palabras de Valentín son muy ilustrativas al respecto en la carta que dirige a Marta: «—Lo único que pido es morir-me. Eso es lo único que pido.» Por supuesto, es algo que Molina comparte plenamente: «—Estoy muy cansado, Valentín. Estoy cansado de sufrir. Vos no sabés, me duele todo por dentro»⁴¹.

El tiempo interior, el tiempo duración, fluye lentamente, pero de modo acuciante. Un tiempo que sólo la narración de historias y el acercamiento personal y afectivo entre los protagonistas mitiga un tanto aunque no deja de ser una trampa, puesto que —como quedó apuntado— la finalización del relato de cada película provoca de nuevo el enfrentamiento de los personajes con su propio destino.

Desde otra perspectiva, se trata de un tiempo bajo presión, vigilado, ya que, desde las altas esferas de la seguridad del estado y de la penitenciaría se busca por todos los medios el logro de una confesión de Valentín sobre las actividades de su grupo. En este sentido es preciso reseñar que el tiempo múltiple de las películas desempeña un papel fundamental, puesto que termina desembocando en el tiempo único del relato base (llenándolo, aunque sea provisionalmente, de significación).

3.4. El discurso de *El beso de la mujer araña* responde a todas las exigencias de la llamada (en términos bajtínianos) novela polifónica. Esto es, un relato en cuyo interior resuenan los ecos de los diversos sociolectos de una

⁴¹ *Ibid.*, pág. 181 y 219, respectivamente.

época y sus respectivas visiones del mundo. El hibridismo discursivo se instala a partir del hibridismo genérico. Ahora bien, a diferencia del relato más convencional, la ausencia de un narrador marco hace que sea uno de los personajes el que asuma la función de contar la historia (o, mejor, historias) y que, por consiguiente, sea él la vía principal para la incorporación del plurilingüismo en seno de la novela. En cualquier caso, no es el único responsable enunciador: en el capítulo 8 los informes sobre Molina y Valentín proceden de algún funcionario de la penitenciaría de la ciudad de Buenos Aires y, quizás lo más llamativo, la incorporación de las notas a pie de páginas (en las que se van desgranando diversas teorías sobre la homosexualidad) han de atribuirse al autor implícito. Además, son elementos discursivamente relevantes las cartas de Valentín (las que envía o recibe), los textos de los boleros, etc.

La diversidad de géneros es uno de los rasgos más llamativos de *El beso...*: narraciones, descripciones, géneros científico-expositivos, informes policiales, la propaganda, el monólogo interior, la canción, cartas, el diálogo, la relación o lista. Entre ellos llaman la atención, por su recurrencia, dos: los relatos de los argumentos de las películas y los que convencionalmente se conocen como géneros de masas: la canción popular (y, específicamente, los boleros). Veamos un ejemplo de estos últimos:

Mi carta

Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... Los sueños tristes de este amor extraño... Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos —porque es preciso— siempre separados... te juro, que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo... este dolor...⁴²

Discursivamente, lo más característico es el recurso a formas propias de la oralidad y el uso predominante del diálogo (en torno al 98% del total). En el empleo predominante del diálogo —en el que cada personaje posee su propio idiolecto queda una vez más patente el influjo del cine, al menos en lo que este procedimiento tiene de conductista (la proximidad del texto al guión cinematográfico resulta incuestionable)⁴³. Temporalmente la primera conse-

⁴² Este bolero es, según el autor, del argentino Mario Clavel (*ibid.*, págs. 140-141).

⁴³ Es algo que también señala Milagros Ezquerro, *loc. cit.*, pág. 295.

cuencia representa la actualización general del relato, aunque lo más interesante es sin duda que en el vasto proceso de transcodificación de la imagen a la palabra los sumarios de los argumentos de las películas adoptan el presente como tiempo fundamental con vistas a reflejar la ‘simultaneidad’ de la imágenes⁴⁴. En este caso parece indudable que el afán ‘visualizador’ del narrador, su deseo de poner ante los ojos del receptor las imágenes filmicas acentúa el recurso a la forma del presente como forma básica⁴⁵:

Entonces la colega lo llama al muchacho que vaya al hotel de mujeres y de ahí a la policía, porque acaba de pasar lo de la pileta, entonces el muchacho deja al psicoanalista solo por un rato no más y ¡zápate!, cuando llega Irena a casa se encuentra frente a frente con el psicoanalista. Es de noche, claro, la habitación está alumbrada con un velador solo...⁴⁶.

También influiría en el mismo sentido la abundancia de descripciones⁴⁷:

Y ese es el principio del romance entre Leni y el oficial. Se empiezan a querer con locura. Ella todas las noches le dedica sus canciones desde el escenario, sobre todo una. Es una habanera, se va levantando el telón y entre las palmeras hechas de papel plateado, como el de los cigarrillos, ¿viste?, bueno, detrás de las palmeras se ve la luna llena bordada en lentejuelas que se refleja en el mar hecho de una tela sedosa, el reflejo de la luna también en lentejuelas. Es un muelle tropical, un muelle de una isla, y lo único que se oye es el vaivén de las olas, que lo simula la orquesta con maracas. Y hay un velero a todo lujo, fingido en cartón, pero que parece de verdad. Un hombre de sienes canosas muy buen mozo en el timón, con gorra de capitán y fumando una pipa, y un foco fuertísimo de golpe ilumina al lado de él la puertita abierta que va a las cabinas y ahí aparece ella, muy seria que mira al cielo⁴⁸.

⁴⁴ Al uso del presente en los resúmenes de un relato o una película se refiere K. Hamburger -*Deutsche Vierteljahrsschrift*, 27, 1953, págs. 352 y ss.- cuyas opiniones son matizadas por H. Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (1964), Madrid, Gredos, 1968, pág. 72 y ss.

⁴⁵ *El beso...*, págs. 17 y ss., 29, 45 y ss., 155 y ss.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, págs. 10, 11, 16, 71, 79, 226-227.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 79.

En esta novela, pues, el arte de la simultaneidad mantiene sus prerrogativas, sobre el arte de la sucesividad (haciendo realidad toda la simbología del *Aleph* borgiano). Otro argumento a favor de la simultaneidad sería la ausencia de un narrador-marco que lleve a cabo la narración de una historia pasada. Dicha ausencia hace que el relato arranque ‘in medias res’, sin tributos al pasado desde sus mismos comienzos. En suma, el pasado de las historias fílmicas se actualiza en la narración igual que ocurre cada vez que se proyecta sobre la pantalla de una sala de cine. La voz de Molina cumple el mismo cometido:

Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes la tienen ocupada. Las tropas nazis pasan bien por el medio del Arco de Triunfo. En todas partes, como en las Tullerías y esas cosas, está flameando la bandera con la cruz esvástica. Desfilan los soldados, todos rubios, bien lindos, y las chicas francesas los aplauden al pasar. Hay una tropa de pocos soldados que va por una callecita típica, y entra en una carnicería, el carnicero es un viejo de nariz ganchuda, con la cabeza en punta, y un gorrito ahí en el casco puntiagudo... le encuentran un sótano secreto lleno de mercaderías acaparadas que por supuesto vienen del mercado negro...⁴⁹.

Como se apuntó anteriormente, la oralidad es un rasgo destacado del relato en varios sentidos importantes. Porque favorece el empleo del diálogo como forma discursiva básica, pero su influjo se aprecia en otros ámbitos del texto como son el estilo narrativo general —el modo de contar la historia se acomoda a lo que es habitual en el relato oral— y, también, en la incorporación de fórmulas o expresiones características de la lengua coloquial: *¿viste?*, *¿te das cuenta?*, *macana*, *macanear*, *loca*, *puto*, *carajo*, *ideas despelotadas*, *piba*, *cagón*...

En cuanto al primer aspecto habría que señalar que en los resúmenes (relativamente detallados) de las películas resulta patente la prevalencia del punto de vista del narrador no sólo en cuanto filtro del material diegético sino en cuanto exponente de su visión de la existencia y, por supuesto, de su condición de homosexual. La crítica ha señalado, con razón, que es la manera de narrar lo que le permite no sólo acceder a la confianza de Valentín sino llegar al contacto físico. Molina es un narrador preciosista, además de prolijo, y este rasgo de su personalidad le valdrá finalmente para ‘conquistar’ a

⁴⁹ *Ibid.*, págs. 55.

Valentín, pero el camino no resulta nada fácil. El detallismo, la morosidad, no es algo que vaya bien con la personalidad de Valentín, acostumbrada —como la de un buen analista— a ir al grano. El título de la novela alude precisamente —y es algo en lo que la crítica ha insistido también— a la ‘actuación’ de Molina, el cual, con su sensualismo y su tendencia a perderse en descripciones visualizadoras de ambientes y personajes, termina tejiendo una verdadera tela de araña en torno a Valentín, de la que éste no podrá escapar⁵⁰. El propio personaje reconoce este hecho en uno de los últimos diálogos:

—Yo no soy la mujer pantera (dice Molina).

—Es cierto, no sos la mujer pantera.

—Es muy triste ser la mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

—Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela⁵¹.

Desde otra perspectiva, la ‘mujer araña’ constituye todo un símbolo del propio cine como arte seductor por excelencia.

3.5. Como se apuntó en su momento, lo que se debate en la profundidad del relato es la gran cuestión de la libertad del hombre para elegir su destino en los más diversos ámbitos que afectan a su persona. En este caso concreto, la defensa de un modo de vivir en sociedad (por parte de Valentín) y la libertad de decisión en la esfera de lo sexual (Molina). Además de las opiniones del autor ya reseñadas al comienzo de esta exposición, en la novela la apología de la libertad —y el consiguiente rechazo del autoritarismo— tiene en Valentín a su más firme abogado:

—Y prométeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie. Perdoname que te lo repita, porque una vez te lo dije y no te gustó.

—...

—Molina, prométeme que no te vas a dejar basurear por nadie⁵².

⁵⁰ Cfr. J. Alsina, «*El beso de la mujer araña* de Manuel Puig como relato. Algunas sugerencias», en *Organizaciones textuales*, ya citado, pág. 282.

⁵¹ *El beso...*, págs. 264-265.

⁵² *Ibid.*, pág. 265.

Con todo, el discurso ideológico está permanentemente presente en la historia de Molina y Valentín, en las películas cuyo argumento es objeto de narración y, sobre todo, en los textos a pie de página⁵³. La exposición de todas estas posturas —ciertamente, no siempre convergentes— tiene como fin último ayudar a una mejor comprensión de la opción homosexual y, sobre todo, permite justificar que la sexualidad humana reviste una amplia gama de manifestaciones y, por consiguiente, debería hacernos más tolerantes con los se ‘desvían’ de los patrones oficialmente establecidos. Por lo demás, en la serie de textos llegan a vincularse la represión política y sexual y a presentarse como expresión del autoritarismo.

Todo estos planteamientos teóricos funcionan como el marco dentro del cual ha de interpretarse la historia de Molina y Valentín. En este sentido no resulta difícil comprender la censura impuesta por la dictadura argentina a *El beso de la mujer araña* (decisión en la que hubo de contar de modo decisivo el reflejo de las prácticas carcelarias, de las que la novela se hace eco: presiones para lograr la delación, torturas, etc.). En suma, *El beso de la mujer araña* es la novela de dos marginados por la sociedad, dos antihéroes, personajes por los que Puig sintió siempre una especial predilección:

... me identifico con la gente que como yo ha sufrido mucho la imposición de un rol. Es decir, un héroe es aquel que logra romper con todo, que logra cambiar el destino. Yo querría cambiar muchas cosas, pero no puedo. Entonces me identifico con la gente que tiene esa lucha con un sistema que, de algún modo, lo ha determinado para siempre. Es decir, yo no me considero una persona totalmente libre. Me identifico con la gente que como yo ha tenido esa experiencia de que el medio ambiente lo haya definido, encasillado para siempre en algo. Porque ciertas cosas se pueden modificar conscientemente, pero hay otras que parecería que cristalizan en la adolescencia y ya son más difíciles de cambiar, lo que se llama, el carácter⁵⁴.

3.6. Como sostienen los teóricos más relevantes —entre ellos, Dolezel, Pavel, Eco, Schmidt, Segre, etc.⁵⁵— lo específico de la ficción es la

⁵³ Ver nota 8.

⁵⁴ Cfr. Roffé, *op. cit.*, pág. 143.

⁵⁵ Algunos de los trabajos más relevantes de estos autores han sido recogidos en la antología *Teorías de la ficción literaria*. A. Garrido Domínguez (compilador). Madrid. Arco/Libros. 1997.

creación de mundos imaginarios, alternativos al denominado mundo real y, en no pocos casos, contradictorios con él. Dichos mundos adquieren consistencia gracias al dinamismo de la imaginación y a las virtualidades del texto literario, que es su soporte y el que hace posible su construcción. Cabe decir en este sentido que todo texto ficcional presenta, a través de la historia narrada, una nueva imagen del mundo, un modelo diferente de las relaciones entre realidad y ficción. En este caso, el modelo es fácilmente deducible a partir de la propia articulación estructural de la novela en un doble plano. El recurso permanente de los personajes de la historia base al plano de la metaficción o narración de películas se justifica como algo gratificante, algo que permite sobrevivir en las condiciones más adversas. En cualquier caso, siempre la ficción —como pone de manifiesto el famoso relato de Cortázar *La noche boca arriba*— resulta más acogedora que la realidad, no sólo porque permite vivir otras vidas y habitar otros mundos sino porque, en sí misma, es menos dolorosa que el vivir cotidiano. De ahí la dimensión antropológica de la ficción, de la que habla W. Iser, en cuanto que complementa y compensa nuestras frustraciones o carencias. En este sentido hay pocas diferencias entre cine y literatura: en ambos casos se nos invita a recorrer mundos desconocidos, impensables, y a habitarlos al menos durante el tiempo que dura el proceso de lectura o el pase de la película (con frecuencia, el efecto es mucho mayor y la película o la historia narrada se agarran a nuestra imaginación y sensibilidad hasta formar parte de nuestra personalidad).

En este sentido resulta claro el rico simbolismo de la *mujer araña*, no sólo como expresión del arte de la seducción practicado por Molina —esto es, como símbolo sexual— sino también como reflejo de una relación que se inicia bajo el signo de la *mujer pantera* —la mujer/Drácula, la mujer castrada por la educación, la mujer que no sabe amar— y, sobre todo, como figura de la ficción⁵⁶. Al simbolismo sexual se suma, pues, la alegoría de la ficción. Al igual que la araña la ficción atrapa al lector/espectador y lo guía por lugares desconocidos, maravillosos y llenos de promesas. Es algo que expresa muy bien Valentín en el marco del delirio con que concluye la novela: «... sí, es cierto y la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que encontré...»⁵⁷.

⁵⁶ *El beso...*, págs. 36-37.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 286.

4. Creo haber puesto de manifiesto las profundas implicaciones entre cine y literatura en el marco de *El beso de la mujer araña*. Dichas implicaciones —aun a sabiendas de que se trata de un recurso técnico— afectan tanto al tema del relato como —y, sobre todo— a la configuración global del texto así como al propio discurso. Como se ha ido viendo a lo largo de esta exposición, el viejo artificio de contar historias para poder sobrevivir a una situación límite permite no sólo llevar a cabo un repaso de algunos de los mitos más sobresalientes de la historia del cine sino que afecta a la propia estructura de la novela: el diálogo marco se ve interrumpido para dejar paso al relato de las diferentes películas. Como influjo del cine puede verse también —ya quedó apuntado en su momento— la presentación de la historia a través de una novela dialogada, el empleo sistemático del presente verbal con fines actualizadores, las descripciones visualizadoras, etc.

Pero, quizá, donde más palpable sea la huella del cine es en el desenlace de la novela. Valentín señala un cierto bovarysismo en la muerte de Molina al afirmar que posiblemente éste se dejó matar para tener una muerte propia de la heroína de una película⁵⁸. Premio a tanta fidelidad por parte de Puig al cine es que éste, prolongando el proceso de transcodificación en sentido inverso, ha terminado por recompensarlo llevando a la pantalla *El beso de la mujer araña*.

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 285.