Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 7 Article 3

1978

Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*

Marcelo Coddou

Citas recomendadas

Coddou, Marcelo (Primavera 1978) "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 7, Article 3.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss7/3

This Crítica is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL DE EL BESO DE LA MUJER ARAÑA, **DE MANUEL PUIG**

Marcelo Coddou

La crítica más lúcida sobre las novelas de Manuel Puig establece que hablar de ellas como tentativa de "literatura popular" es considerar tan sólo una faceta de estas obras, pues, si bien por un lado presentan expresiones de la cultura de masas—letras de tango y de bolero, novela rosa, folletín, radioteatro y, en forma extremada en *El beso de la mujer araña,* filmes—y, con ello, se vigoriza una conciencia estereotipada por las experiencias de tales expresiones (ese "bovarismo de nuevo cuño", que dice acertadamente Goic), por otro lado, "no existe una formulación ingenua de la novela".[1]

Bajo la cobertura popular externa, hay un despliegue de muy difíciles recursos de la literatura culta: la disposición en montaje, modos narrativos como el de la corriente de la conciencia y—nuevamente extremado como procedimiento en su última novela—, la eliminación del narrador básico.

Carácter equívoco de las obras, en el cual se basan sus proyecciones como tentativa de literatura popular—en cuanto amplía así sus márgenes de recepción—, pero que se mantiene en el experimentalismo factual vanguardista, posibilitando con ello multiplicidad de lecturas. Satisface los anhelos de conmoción sentimental y, sin perturbarlos—he allí uno de sus logros de realización más sorprendente—, se abre a un goce funcional de las modalidades estructurales empleadas. Encuentro de modos de decir estrictamente literarios, puestos al servicio de un propósito revelador: el de la enajenación de personajes concretos en circunstancias específicas, el de la complejidad de sus conductas, el de su última frustración, el de un mundo exigente de profundas transformaciones.

En esta nota procuraremos describir sólo algunos de los aspectos del modo narrativo de *El beso de la mujer araña,* sabiendo que el valor último de la novela no reside exclusivamente en sus recursos técnicos, pero aceptando que la obra tampoco existe fuera de ellos. La coherencia y perfección en el empleo de estos recursos contribuye, decisivamente, a fundar el valor literario de la novela. La plenitud del lenguaje con que se organiza el mundo narrativo, es señal de la presencia *in-formada* de una realidad a cuyo desvelamiento contribuye, precisamente, el empleo hábil de los mecanismos del contar. "Une *oeuvre d'art* est révélatrice du réel de par sa nature formelle, en raison même des artifices employés pour la constituer", ha dicho Michel Zéraffa.[2]

1. Caso extremo de reacción frente a la potestad omnisciente del narrador tradicional, en *El beso de la mujer araña* el narrador se hace invisible y reduce casi su papel a mero registrador de voces, en actitud de irrestricta neutralidad frente a lo que ocurre en la realidad ficticia. Esta forma de dialogo, mantenida en su disposición dramática desde el comienzo al fin, con mínimos, aunque significativos, cortes, que no constituyen—según veremos—adherencias narrativas o descriptivas, es el modo dominante de presentación de la historia básica.

La técnica, hábilmente sostenida, tiene como finalidad permitir que el lector conozca a los personajes sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensan y les ocurre, reflejado en lo que dicen. Los antecedentes del procedimiento son incontables y basta con recordar algunos. Es un prurito realista de objetividad el que llevó a Galdós a la utilización del diálogo como total estructura novelesca, pero en *Casandra,* en *Realidad,* etc., el manejo dramático del diálogo se sostiene aún en las acotaciones con que el narrador *sitúa* espacio, personajes y la dinámica misma de la acción. En Baroja, es su marcada aversión a la retórica y a todo descriptivismo superfluo—su anhelo de dar el meollo de la acción—, lo que le lleva, en *La casa de Aizgorri,* por ejemplo, al sólo empleo del diálogo. En el *Réquiem para una mujer* de Faulkner, más que recurso objetivador, el procedimiento se ofrece como cauce apropiado de *lo trágico* ya que, en efecto, el diálogo verifica y acentúa esa índole trágica de la novela. En *Le dîner en ville,* de Claude Mauriac, donde sólo está la palabra exterior e interior de los personajes, novela exclusivamente dialogada, se postula—según dice María Rosa Lida—, "la predilección de nuestros tiempos por el buceo psicológico y su despego por la acción externa". En *Pantaleón y las visitadoras—por* citar un último caso—, Vargas Llosa procura, por medio del empleo del diálogo, eliminar al máximo la presencia del narrador, para dar una apariencia de objetividad a la historia; en esta novela, efectivamente, el narrador no narra nunca de modo directo: todo el mundo ficticio se ofrece a través de intermediarios, que son los propios personajes; la historia se la cuentan entre ellos, por medio de voces o por medio de escritos.[3]

En Puig son motivaciones análogas a las que hemos recordado las que le llevan al uso del procedimiento. Narrando su paso del cine a la literatura, Puig ha declarado:

> Yo no sabía más que escribir monólogos interiores porque a mí el castellano puro me hacía temblar. A lo único que me animaba era a registrar voces. No es que fuera un trabajo de grabador. Yo despúes manejaba el material, lo recortaba . . . hacía con él el experimento que quería, pero el material era siempre el lenguaje hablado.[4]

La voces que el narrador registra, voces de los personajes, partes integrantes del mundo narrado, son las encargadas, pues, de la presentación

del cuerpo ficticio de la novela. Con ello no sólo se apuntala la verosimilitud de lo contado—la historia se despliega desde la perspectiva de quienes la están viviendo y hablan en ella de sí mismos—, sino que así se establece una gran cercanía entre el destinatario (el lector) y el relato. En efecto, los personajes despliegan el mundo desde su personal visión, lo que da a las historias un marcado carácter confidencial, por instantes de narración autobiográfica. Al mismo tiempo, la ausencia de narrador explícito—que no se muestra en absoluto, que ni siquiera obra como personaje del mundo ficticio—, con un grado tan alto de verismo objetivo e impersonal, contagia a la materia narrativa de inquietante ambigüedad, intensificando así la propia del limitado conocimiento que tenemos de unos personajes, vistos sólo desde su unilateral ángulo de enfoque.

Sólo signos gráficos preceden o se intercalan en los diálogos, nunca "descritos", siempre directamente expuestos a la percepción del lector, mediante el *mutis* total del narrador. Los silencios de los personajes aparecen también graficados con tres puntos (- . . .), en el espacio que les habría correspondido a su participación alternada en estos diálogos. Tres líneas de puntos, por su parte, marcan las interrupciones más prolongadas: los lapsos que median entre una conversación y otra, con la noche de por medio, la mayor parte de las veces, o las horas diurnas dedicadas a otros menesteres. Volatilizado el narrador, toda voz es desplazada, entonces, a la voz propia e inmediata de los personajes, que se "relatan" a sí mismos. No hay la más mínima acotación del narrador invisible que acompañe como marca a los parlamentos de los personajes, los consabidos "dijo", "afirmó", "preguntó", etc. Es la posibilidad extrema del estilo directo. Y, por ende, de la objetividad tan buscada por la novela contemporánea, desde los logros iniciales de Flaubert, el exitoso empleo del punto de vista de un relator invisible en Hemingway, la novela conductista y los casos que hemos consignado más arriba.

No olvidemos, sin embargo, que quien se hace invisible, reduciendo su papel al de un registrador de voces, en actitud de total neutralidad frente a lo que ocurre en la realidad ficticia, es el *narrador*, no el autor. "El narrador—ha dicho Vargas Llosa—es siempre alguien distinto del autor, una creación más de éste, al igual que los personajes y, sin duda el más importante, aun en los casos en que se trata de un narrador invisible, porque todos los otros dependen de este personaje secreto".[5] Esto, hoy ya casi unánimemente aceptado por la crítica, es tan importante de ser tenido en cuenta como el hecho de que "la impasibilidad y la objetividad son, únicamente, maneras astutas y subrepticias de volcar la subjetividad en el relato, una estrategia en la que conclusiones, demostraciones y reacciones sentimentales ante lo que ocurre en la realidad ficticia parecen transpirar naturalmente de lo contado hacia el lector y no serle impuestas por el narrador dictatorial".[6]

Puig, en efecto, no opina directamente—ya tendremos que matizar esta afirmación—, pero lo hace desde la invisibilidad, de modo sinuoso. Es él

quien ha organizado su materia (también por él y no otro libremente elegida, o determinada por sus "demonios" personales), y lo ha hecho de una manera dada; es él quien ha encadenado de cierto modo los episodios (en una relación de continuidad que *aparece* como necesaria, pero que, obviamente, el autor podría haber alterado a voluntad); él ha sido quien eligió los acontecimientos reveladores que iban a formar parte de los diálogos de sus personajes, etc. Y así es como podríamos, legítimamente, llegar a las *opiniones* de Puig sobre muchas cosas, de las que "contamina" la materia narrativa, en un proceso por medio del cual su mundo subjetivo se convierte en el *mundo objetivo* de la narración.

El modo por el cual la existencia de Manuel Puig—ser extraño en el ámbito de la ficción—, más claramente se manifiesta, es, claro está, el de los textos ensayísticos a pie de página.

Y es que, yuxtapuesto al mundo narrado, en apariencia completamente exterior a él y en un lenguaje propio del tratado científico, están los textos que figuran como notas explicativas al pie de página, material *a-narrativo* que tenemos que atribuir directamente al autor y no al narrador.[7] No están situadas estas notas en ese nivel que Todorov llama "apreciativo", cuando el autor transfiere al narrador la función de aclarar, acotar o completar aspectos del libro, en dimensión que le sea inherente a la obra y distinta del autor real. En alguna medida podemos considerar estas notas, sin embargo, también como elementos técnicos de la estrategia narrativa, pues la forma de su inclusión obedece—una vez más—, al intento de no hacer aparecer un narrador intruso. Constituyen ellos documentos proporcionados al destinatario, al lector, por alguien que *toma en serio* lo que el mundo ficticio despliega y que procura, así, contribuir a su más cabal comprensión.

Plantean estos textos—tanto y más impersonales que el relato mismo—, una perspectiva de explicación posible, pero nunca en referencia directa al "caso" particular que los motiva. Son síntesis que se limitan a transmitir el estado actual de una cuestión, con indiferencia aparente por el destino y la conducta de los personajes, a los cuales no hay alusión personal alguna. Respetan así, de modo escrupuloso, la inflexible ley de objetividad que preside toda la novela. Es el lector quien tiene que establecer las proyecciones interpretativas, desde los escritos de vulgarización científica (las notas), al mundo narrado. El narrador continua, pues, completamente esfumado, consiguiendo con ello que la obra siga dando la impresión de ser autosuficiente. En la mejor línea flaubertiana del relato: "L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu", escribió el autor de *Madame Bovary.* No pudiendo entrometerse en el relato, queriendo ofrecer una actitud impasible frente a lo que narra, no sólo permanece invisible, sino que relega su participación a la que parece ser la propia de un *lector interesado:* es el caso que va "conociendo" de su personaje el que lo lleva a buscar explicaciones plausibles de su conducta. Pero lo interesante es que tal objetividad no queda sólo para el narrador esfumado de la ficción,

sino también para este mismo comentarista de la *personalidad genérica* de uno de los *personajes*, a través de ese múltiple juego de objetividades que estamos describiendo: los comentarios son fríos, analíticos, impersonales; no aparecen como propios de un relator, sino de un ente ajeno al mundo narrado; no aluden nunca directamente a sus motivadores.

La colección de afirmaciones del autor en las notas modela un aspecto parcial—aunque significativo al máximo—, de un plano de la realidad ficticia: como decíamos, un sistema de ideas en torno a la personalidad de uno de los protagonistas. Así, estas síntesis ensayísticas—que aspiran a ser saber científico y como tal se enuncian—, si bien parecen no hacerse parte de la ficción, constituyen complemento valioso de ella, ofrecen esa posibilidad analítica ausente en el texto narrativo propiamente tal. Conjuntamente con lo insinuado o sugerido en las voces del relato, confluyen a diseñar el nivel interpretativo de la condición de uno de los protagonistas. Y lo hace desde una posición abstracta y omniabarcadora, con frases que buscan ser expresivas de un aspecto de la índole humana, capturada en fórmulas de rigor intelectual, y de la cual la existencia concreta del personaje significa una modalidad posible.

2. Hasta aquí hemos puntualizado la presencia de dos niveles de discurso, con registros diferentes: los diálogos y los textos científicos, desplazados al pie de página como notas. Pero en la novela hay otros materiales conformadores de la estructura: monólogos interiores, relatos de películas, informes penales. Como cualquier rigidez de un procedimiento artístico suele ir en detrimento de la calidad estética del relato, éste efectivamente no se atiene en forma absoluta al mero registro de voces e incorpora otros modos del discurso. Tan hábil inyección de otros recursos, intensifica la funcionalidad del predominante.

Se produce, por momentos, una cercanía tal a los personajes, que se llega a la sustitución del registro de sus voces por la presentación más íntima del libre fluir de sus conciencias. Lo que en la formulación articulada del discurso es exposición obligadamente clara e hilvanada, es reemplazado por la reproducción de la incoherencia y el caos de su interioridad. Pero aún el procedimiento del monólogo interior, como es sabido, tiende también, precisamente, a la eliminación del narrador.[8]

El diálogo entre los protagonistas—cuyas interrupciones, según hemos señalado, son sólo las notas—, encuentra su primer corte significativo interno[9] en el monólogo interior de uno de los personajes, Molina, cuando éste se entretiene pensando en una película (págs. 104-107, 109-116). Monólogo "mesurado", perfectamente puntuado, pero con todos los demás rasgos propios del procedimiento: soliloquio que se formula en soledad, producto de una inmersión en la intimidad de la conciencia, realizado sin intención de ordenamiento racional, que reproduce fielmente su devenir—espontáneo, caótico—y que, en el plano de la expresión, introduce un discurso que rompe la causalidad, simplicidad y claridad del soliloquio tradicional,[10] al

interrumpir la coherencia mediante procesos asociativos.[11]

Otro monólogo interior, éste como pesadilla de Valentín, nace de la narración de una película, cuya semejanza con la vida de Valentín ha destacado Molina (págs. 128-133, retomado más adelante, págs. 148-149). El capítulo final es, casi todo él, un largo monólogo interior pesadillesco, también de Valentín, en el casi delirio en el hospital después de las torturas. En él se retoman imágenes y hechos, estableciéndose entre ellos conexiones que resultan profundamente iluminadoras para el lector.

Es, pues, tanto por medio de la reproducción "fiel" de lo pensado, como por el registro de lo "dicho", como se accede primordialmente a la realidad de los personajes. El narrador declina toda atribución sobre ellos en favor de una deposición directa, sin intermediario. "Desde el momento en que la palabra del héroe es la suya, y no la del novelista—ha anotado Marcel Raymond—, el lector tiene el sentimiento de que todas las palabras pronunciadas surgen de la constitución nerviosa, moral e intelectual del personaje". Y esto es lo que acontece en la novela de Puig, y a ello apunta el uso de la técnica.

3. Los personajes de Manuel Puig son, ante todo, lectores, auditores, espectadores e ilustradores de melodramas: *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* son relatos de relatos, narraciones de narraciones, relacionados entre sí por una ley de inversión.[12] En esas novelas los personajes protagonizan historias imaginarias que constituyen el doble invertido de sus historias reales o reescriben las historias de otros, sean éstos reales o ficticios. Puig, fanático espectador de cine,[13] y lector de literatura melodramáticos, fascinado por el folletín, escribe obras a las que libera de las convenciones del género originario.[14] En ello—ha observado inteligentemente el crítico chileno Gilberto Triviños—, reside su inscripción innovadora en la historia del diálogo "literatura"-"subliteratura". Con sus novelas—y en esto tampoco *El beso de la mujer araña* constituye una excepción—, prueba que gusta de los folletines y del cine melodramáticos, pero que gusta de ellos críticamente y por esto es que ha podido sostenerse que sus novelas son, a la vez, apoteosis e irrisión del melodrama. El propio autor ha establecido:

> Yo no creo que el folletín y la novela policial sean géneros menores, porque son los que me gustan, por eso trato de demostrar su validez.[15]

Reminiscencia clara de esta relación siempre mantenida con esos géneros—en su última novela—, son no sólo la presencia gravitante que en ella tienen los relatos intercalados de películas, sino el revivir ese aspecto básico del estilo folletinesco de publicación que es el dar a conocer una historia por "entregas" sucesivas. Y esto lo podemos observar en muchos componentes de la compleja estructura de la novela. Por ejemplo, con respecto a las notas en el texto. Según reglas no formuladas, el lector puede, legítimamente, no aceptar el llamado a pie de página y continuar así su lectura sin interrupción.

O responder al requerimiento. Y en esto hay un juego sutil: toda nota es ruptura, suspenso, uno más—en este caso—que viene a sumarse a los que matizan el ritmo narrativo y el desarrollo de las ficciones dentro de la ficción (relatos de películas) y de la ficción misma (suceder de los personajes formulado en los diálogos). Afirmaciones de Molina, narrador-de-películas, aparecen irónica e implícitamente trasladadas al narrador de la novela, en un juego con el lector a quien sorprende en su actitud más típica de "gustador de historias". "Así, al aproximarse a un punto climático del relato, Molina lo interrumpe, afirmando:

> me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, si no no está contento. En la radio antes te hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas (p. 32).

Y es este mismo procedimiento, habitual en la subliteratura, el que el propio Puig emplea en su novela, sabedor que hasta el más refinado lector—aunque éste difícilmente aceptaría reconocerlo—es un devorador de suspensos, cogido por la anécdota. Es lo que sucede también a Valentín (cfr. p. 32) ... y al mismo lector de *El beso de la mujer araña,* quien se siente llamado tanto por el relato intercalado de las películas (se altera ante las interrupciones), como por lo que acontece a los protagonistas de la novela (le altera que los personajes vuelvan a las películas y no sigan hablando más de sí mismos) o, en el caso más acentuado, se *molesta* con las notas del autor y, por instantes, quisiera prescindir de ellas. Y si Valentín en algún momento comenta que "le da lástima" que la película que Molina le narra haya terminado, porque se "encariñó" con los personajes, eso es lo que Puig insinúa al lector que va a sucederle a éste con su novela. En un doble plano, pues, y guardando una relación de homología, van contándose la historia central y las historias intercaladas, y las conexiones no sólo se presentan a nivel de contenido—éstas sirviendo de correlato de aquélla—, sino de estructura, puesto que los procedimientos narrativos de su presentación son semejantes y operan con un mismo objetivo: inicio, desarrollo, suspenso por interrupción, vuelta a lo narrado, etc.

Los protagonistas pasan sin transición de la ficción del film a la realidad de sus problemas y hablan de éstos con el mismo registro de aquél, al principio Molina mucho más que Valentín, pero éste, avanzado el relato, ya ha sido en este aspecto también—como en otros que aquí no corresponde analizar—, profundamente modificado por la experiencia de su situación presente. Así es cómo cae él también bajo ese efecto de la creación de un espacio hipnótico que entre la película y su espectador ("relator", en este caso), existe en el arte fílmico. Las historias melodramáticas de estas películas no sólo cumplen en ellos la función que los personajes conscientemente le asignan—servirles de entretención para obtener el sueño—sino que—paradójicamente, pues en esas historias melodramáticas

todo tiene un nivel paroxístico—, les ayuda en su proceso de autodescubri-miento. Hay aquí un aspecto interesante de ser observado: estas películas, por ser muestras de cine melodramático, portan siempre un mensaje y su discurso narrativo (como el de las radionovelas, telenovelas y fotonovelas), presenta las características de un mensaje redundante,[16] pero, a pesar de ello, sus perceptores los enriquecen en el paso de su significado posible a la realidad de lo por ellos vivido, pues se les aparecen como correlatos válidos de una experiencia personal y desencadena en ellos algo más que un simple mecanismo de identificación. Puig, como autor, claro está—y el lector avisado—, saben lo que los personajes ignoran: que los modelos sugeridos en las historias son cursis, dudosos, falsos, irreales. El escritor ha declarado explícitamente el sentido de la presencia de lo cursi en su obra:

> ... la cursilería me conmueve. Me parece que la cursilería argentina es auténtica, esas primeras generaciones que se van a morir al interior, a ese páramo que es la pampa, o se hunden en el pozo de Buenos Aires, y que no tienen tradiciones (...) La necesidad de un modelo es auténtica. El deseo de superarse. Si eligen malos modelos o los imitan mal es lamentable, pero la necesidad que les mueve es auténtica.[17]

Otra forma del discurso melodramático que recoge *El beso de la mujer araña* es el bolero. Este, como género de la subliteratura, tiene también un carácter mistificador: pretende que lo dicho sea percibido como verdadero y persuadir de que las convenciones de que establece no son propias de la legalidad de su escritura, sino efecto de la naturaleza de las cosas. Por eso los personajes de Puig—necesitados de modelos y creyendo encontrarlos en tal lenguaje—afirman que "los boleros dicen muchas verdades", que son "crudos y reales como la vida misma", que "están calzados sobre lo real", que "reproducen el diario acontecer de la vida", etc.[18] Y, nuevamente, la incorrecta aprehensión del ser real de esos textos, contrasta con el efectivo padecer de los personajes y su proximidad a los modelos.

4. Desde el punto de vista de la disposición externa, la novela tiene dos partes, con 8 capítulos la primera y 8 la segunda; el último de la primera parte constituye un capítulo excepcional, pues interrumpe el modo narrativo predominante, para formularse como un "informe" penitenciario.[19] Se trata de otro género específico del decir que recoge Puig—al igual que muchos novelistas hispanoamericanos coetáneos suyos—con el cual logran una modificación básica de la lengua narrativa, ironizando y desplazando así las formas establecidas como sistema por las generaciones precedentes.[20] Forma inhabitual de relato, de la cual se nutre el modo narrativo, conjuntamente con otros tipos de "informes" (científico, médico, policial),[21] en su forma recta o con torsión deformadora, desplegando con ello—observa Goic—"una actividad del espíritu distinta a la que conviene ordinariamente al género".

Este capítulo 8 no sólo corta simétricamente la novela, sino que es central en el desarrollo de la historia básica, puesto que por él nos enteramos de cómo se quiere utilizar a Molina para obtener—a través suyo—, informaciones sobre el grupo político en que actuaba Valentín, abriendo así una gran duda en el lector (que sólo las páginas finales terminan de aclarar), sobre la conducta real del homosexual. Y esto justo en el instante en que se ha iniciado un mayor grado de aproximación entre los dos protagonistas, en que el lector observa, con complacencia, la unión profunda que entre ambos personajes comenzaba a consolidarse. El capítulo siguiente—que inaugura la segunda parte y donde esa relación se intensifica—lleva ya el peso de la duda sobre la autenticidad de la conducta de Molina. Maestría, pues, en la distribución de los hechos narrativos: modalidad formal en función de un contenido, *configuración* que responde, con propiedad, a una *materia* que le es determinante.

Punto pleno de complejidad narrativa es este capítulo 9, en el cual es posible distinguir varios niveles: 1) el de la historia básica, siempre presentada a través del diálogo, ahora con una carga tensional intensificada al máximo, resultado de la ambigüedad con que para el lector se ofrece la conducta de Molina; 2) el del film narrado, de gran "suspenso"; 3) el del monólogo interior, profusamente fragmentado, de Valentín, de alta incoherencia, sin referentes suficientemente explícitos para el lector y con muchas conexiones (como se verá más adelante en la novela, sobre todo en los capítulos 10 y último): este monólogo responde, como modalidad de formulación ajustada, al marcado desequilibrio físico-emotivo de Valentín, producto de su doble malestar: la enfermedad provocada y la conciencia, que gradualmente ha ido asumiendo, de su debilidad ideológica;[22] por último, 4) el de las notas a pie de página, que siguen tratando de la homosexualidad.

Comprobamos, pues, una vez más, la mucha distancia que media entre la literatura comunmente denominada "popular" y este arte elaborado de las obras de Puig, donde cada elemento funciona en ajuste perfecto con el todo estructurado del que forma parte.

Veamos algún ejemplo más.

De gran fuerza dramática interna y, al mismo tiempo, delicada ternura—sin ostentación ni mucho menos regodeo en la "crudeza" evidente de la escena—, es la primera relación sexual entre los protagonistas. Contribuye a hacerla "aceptable" el hecho de que al lector se le haya ido gradualmente preparando para su más recta comprensión, en especial en las notas—esas que, en lenguaje ensayístico, apelan a la dimensión intelectiva del lector—: la inmediatamente precedente, enlaza la "liberación homosexual" con los movimientos de liberación de clases. Esta nota, entonces, como es evidente, toca el *tema básico* de la obra.[23] Es el momento de la identificación de los personajes (a nivel de la anécdota); es el instante de encuentro de los aspectos vitales de cada uno y de lo que ello representa (a nivel de una más honda significación). Molina dirá a Valentín:

> Me pareció que yo no estaba . . . que estabas vos solo (...) O que yo no era yo. Que ahora yo . . . eras vos (p. 222).[24]

Y la nota enuncia:

> Este prejuicio los modelos "burgueses" de homosexualidad u observación justa, sobre los homosexuales, hizo que se los marginara en movimientos de liberación de clases y en general de toda acción política. Es notorio la desconfianza de los países socialistas por los homosexuales. Mucho de esto—afortunadamente, acota la Dra. Taube—, empezó a cambiar en la década de los 60, con la irrupción del movimiento de liberación femenina, ya que el consiguiente enjuiciamiento de los roles 'hombre fuerte' y 'mujer débil' desprestigió ante los ojos de los marginados sexuales esos modelos tan inalcanzables como tenazmente imitados. La posterior formación de frentes de liberación homosexual [termina señalando el autor de la nota, en una de las escasas ocasiones en que interviene, aunque siempre oblicuamente, emitiendo una opinión personal], sería una prueba de ello (p. 212).

Esta visión es la de Puig, no cabe duda, pero ella se impone convincente no por la fuerza de su formulación explícita, sino por el modo estético de su plasmación; transpira con naturalidad de la ficción misma, en muchos de sus estratos, como proyección aceptable de una posición subjetiva, a los marcos del relato objetivo. Puig ha dicho: "No trato de 'juzgar', de pronunciarme sobre algo, sino de dar datos para que el lector saque sus propias conclusiones".[25]

Otra muestra más de este dominio técnico puesto al servicio de una expresividad, la tenemos en el capítulo XIV que, en su primera parte (págs. 249-250) es reproducción de lo que dice el Director del Penal en una conversación telefónica que tiene con alguien situado muy en lo alto del sistema. Al "oírse" sólo la voz de uno de los interlocutores—pues el otro queda silente—, se subraya aún más el carácter impersonal del implacable régimen represivo, verdadera máquina castradora de posibilidades de realización humana.[26] Nuevo rasgo expresivo puesto al servicio de una intencionalidad de denuncia, la cual no queda liberada entonces, tan sólo a la enunciación explícita, sino encarnada en elementos propios de la estructuración formal del relato.[27]

En este capítulo—de máxima importancia para el desarrollo de la historia ficticia—, el final de la película contada preanuncia lo que se verá en el final de la novela. Es el caso más claro de aproximación entre la historia central y una historia intercalada que le sirve de correlato.[28]

El penúltimo capítulo es un "Informe sobre L. A. Molina (...) a cargo del servicio de vigilancia". La frialdad del texto condice con el lenguaje

fosilizado de los partes burocráticos y policiales, aumentando así—por contraste—, el estremecimiento emotivo del lector, al establecer una fuerte carga tensional entre lo que el texto despersonalizadamente enuncia y el dramatismo que lo que refiere tiene para el lector, en posesión éste de todos los elementos para comprender cabalmente lo que de verdad acontece.

5. Habría aún muchos aspectos que considerar sobre los modos de estructuración narrativa de *El beso de la mujer araña,* pero estimamos que los aquí observados son suficientes como para definir el carácter sumamente complejo y elaborado de esta obra.

Haber atendido a algunas de las realizaciones estructurales de la novela no debe significar, sin embargo, que privilegiemos las formas narrativas en sí mismas, Por el contrario, ellas no se nos ofrecen como un deshuesado esquema o un mero recipiente, sino que son un principio de entrada y acceso al mundo que le está exigiendo al autor ser revelado. Por eso que en Puig no hay escapismo por vía formalista: sí hay una voluntad responsable—no manifiesta en expresiones directas: "Yo tengo mis ideas y mis convicciones-ha dicho—pero trato de no expresarlas muy directamente sino de que los hechos que cuento las pongan en relieve"—de contribuir al cambio del *status* del mundo que su obra aprehende. Ante la situación problemática del momento no escoge la ausencia ni la ambigüedad, pero tampoco se deja tentar por el fácil panfletarismo. Es así como Puig cumple con esa "acción por revelación" de la que ha hablado Sartre. En su compromiso, el escritor argentino sabe que la palabra es acción y que *revelar es cambiar.* Lo que *El beso de la mujer araña* significa, lo da como mensaje, en una forma que—como artista—Puig tiene de comunicarnos una verdad, la suya, en unas imágenes que, *sin demostrar nada* (es lo que haría en un tratado de ideas o en un escrito político), *muestra todo.*[29]

NOTAS

1. Vid Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana,* Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso-Chile, 1972, p. 271.
2. Vid Michel Zéraffa, *Roman et societé,* Paris, P. U. F., 1971, p. 14.
3. En *Pantaleón y las visitadoras* el lenguaje conforma—de modo muy semejante a lo que veremos ocurre en la novela de Puig—un contrapunto entre sus posibles formas extremas: una la más viva, tomada directamente de boca de los personajes y expuesta así al lector; otra, el lenguaje muerto, osificado, fosilizado, de los "partes", los "informes", donde predominan el tópico, el cliché, el lugar común. Vid nuestro trabajo "Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de *Pantaleón y las visitadoras", Nueva Narrativa Hispanoamericana,* Vol. V, en. y sept. 1975, págs. 137-149.
4. Cfr. entrevista de Manuel Puig concedida a Sául Sosnowski, en *Hispamérica,* año I, núm. 3, 1973, págs. 69-80. La cita es de la p. 71.
5. Cfr. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary),* Madrid, Taurus, 1975, p. 220.
6. Id., p. 221.
7. Sobre el punto véase nuestra entrevista.

8. Aunque esta eliminación no sirve, sin embargó, más que para realzar su presencia, pues, ¿cómo es posible que el pensamiento, amorfo y naciente, haya pasado al lenguaje articulado del relato?, ¿quién, y en qué momento, lo ha recuperado? Sobre el punto resulta de interés lo dicho por Oscar Tacca en su estudio *Las voces de la novela,* Madrid, Gredos, 1973, págs. 99-107.
9. La participación como tercer interlocutor en uno de esos diálogos, p. 94, muy breve, de sólo cuatro parlamentos, de un guardia del penal, es, efectivamente, una variante de corte, pero también registra una voz que habla.
10. Vid Robert Humphrey, *La corriente de la conciencia en la novela moderna,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.
11. Hablan dos personajes de la película que Molina recuerda: " '¿no será que Ud. se ha perdido?, yo puedo indicarle el camino nací en la comarca', ¿o se dice aldea? comarca y aldea son las de la antigüedad y pueblitos son los de la Argentina; no sé cuál será el nombre de estas poblaciones en bosques elegantes de Estados Unidos: mi madre como yo . . .". Obviamente, quien hace las disquisiciones sobre el uso del término *aldea* es Molina; después de los dos puntos del final quien sigue hablando es el personaje que Molina recuerda. *El beso de la mujer araña,* Barcelona, Seix Barrai, 1976, p. 105. Todas nuestras citas de la novela son de esta primera edición.
12. Sobre este aspecto vid el riguroso estudio de Gilberto Triviños, "La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig", *Acta Literaria,* Universidad de Concepción, Chile, N°l, 1975, págs. 113-147.
13. Son muchas las ocasiones en que Puig ha declarado sus relaciones con el cine. Vid, p. ej., la entrevista con Saúl Sosnowski, art. cit., passim.
14. A Emir Rodríguez Monegal, Puig le confesó "Nunca leí *Los Misterios de París* (. . .) Jamás leí un folletín en mi vida, pero sí vi mucho cine folletinesco, oí mucha radio folletinesca". Cfr. Emir Rodríguez Monegal, "El folletín rescatado. Entrevista a Manuel Puig", *Revista de la Universidad de México,* oct. 1972, págs. 25-35.
15. Entrevista en *Hispamérica,* cit., p. 73.
16. Cuya función, como lo ha precisado Umberto Eco, consiste en que contribuye "a subrayar la univocidad del mensaje; y mensaje unívoco será aquél que la semántica define como 'proposición referencial', en el cual se procura establecer una absoluta identidad entre la relación que plantea el autor entre significantes y significados, y la que planteará el descodificador. En estos casos el descodificador se halla inmediatamente remitido a un código familiar, que ya conocía antes de recibir el mensaje; y se da cuenta de que el mensaje pone el máximo cuidado en seguir todas las prescripciones del código". *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Barcelona, Lumen, 1968, p. 110.
17. Entrevista citada de Rodríguez Monegal.
18. "Tonto—dice Molina a Valentín, p. 143—, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto".
19. En las primeras páginas, pues luego se presenta como un diálogo entre el Director del Penal y Molina, diálogo en el cual—a diferencia del de los protagonistas—se indica explícitamente la identidad de los hablantes, en acotaciones dramáticas.
20. Cfr. Goic, ob.cit., passim, especialmente p. 272.
21. Goic menciona otros más, id., ibidem.
22. Es el momento en que Valentín se abre completamente a la comprensión de su compañero de celda y desahoga, en carta que le dicta, toda su soledad, desconcierto, miedo a la muerte y anhelo de Dios.
23. Ya en *The Buenos Aires Affaire* la represión sexual era el eje temático. Todas las novelas de Puig, en general, tienden a aclarar lo que el autor piensa son "la experiencia de cierta gente, ciertos valores que pueden ser salvados". Cfr. entrevista de *Hispamérica,* p. 79.
24. En la escena siguiente Valentín dice a Molina, con respecto a la nueva película que le pide contar: "Si te gusta a vos (.. .), me va a gustar a mí, aunque no me guste". (p. 225).
25. Cfr. entrevista de *Hispamérica,* p. 77.

26. Lo mismo acontecerá páginas más adelante, cuando sea un informe del servicio de vigilancia, texto burocrático, el que en su mera reproducción dé a conocer lo sucedido con Molina una vez que abandona el Penal.
27. Puig dice creer que, en política, "la literatura no mueve nada inmediatamente. Tendrá sus efectos—agrega—, iluminará ciertos problemas con el paso del tiempo, pero una novela no mueve políticamente nada. Yo creo que si hay alguna intención política son los episodios que cuentan los que tienen que evidenciarla. Si el mensaje político se hace muy explícito, la obra se vuelve panfleto y eso sobre el lector tiene un efecto contraproducente". *Hispamérica,* p. 78.
28. Es también el capítulo que explicita el título de la obra: "vos sos la mujer araña—dice Valentín a Molina—, que atrapa a los hombres en su tela" (p. 265).
29. Como complemento a estas notas de comentario a la novela, puede leerse nuestra entrevista "Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela, *El beso de la mujer araña",* en *The American Hispanist,* vol. II, núm. 18, mayo 1977, págs. 12-13.