

ESPACIO DE SEDUCCIÓN, ESPACIO DE CONVERSACIÓN: EL LUGAR DEL DIÁLOGO EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Wanderlan da Silva Alves (UNESP/SJRP)¹

La novela *El beso de la mujer araña* (1976), del argentino Manuel Puig, despliega una apertura fundamental hacia la conversación. Hilvanada en ese procedimiento está la tematización de otro aspecto importante en la obra de Puig: la relación entre lo masculino – como representación del lugar generalmente ocupado por el poder, la fuerza y la actividad – y lo femenino – que, en la sociedad tradicional, suele asociarse a la debilidad, la sumisión y la pasividad. En esa novela puigiana, sin embargo, la constante charla entre los dos personajes principales, Molina y Valentín, desentraña y cuestiona los roles culturalmente admitidos como masculino/dominante y femenino/dominado, lo cual se concreta en el acercamiento de ambos personajes y en la disminución de las fronteras que, al comienzo de la novela, los aleja a causa de la diferencia ideológica – por la enajenación política de Molina, si la parangonamos con la acción guerrillera de izquierda de Valentín – y sexual, entre ambos, por la vida célibe (de modelo heterosexual) de Valentín, por su condición revolucionaria, y la homosexualidad de Molina.

En esa ponencia, buscamos demostrar que el hombre (lo masculino) no cuenta en esa narrativa, es decir, no logra alzar su voz y alcanzar a los demás sujetos a partir de la condición propia de sujeto. El espacio tradicionalmente masculino que sostiene una voz y un discurso distinguido y dominante, ahí no cuenta para la experiencia de subjetividad y acercamiento del sujeto hacia el otro. Más bien, en el desarrollo de la narrativa, hay una inversión de turno que le da voz al supuesto más débil (Molina), hecho que establece la problemática de la acción del cuento/contar en la obra. Esa situación nos presenta el espacio cotidiano típico de la comunicación literaria de la obra puigiana, así como nos aporta un espacio intermedio de debate respecto a los géneros y roles sexuales en la ideología y la cultura latinoamericanas contemporáneas y, asimismo, sobre la condición política y autoritaria de los años 70 en Latinoamérica.

De ese modo, se puede aceptar que el discurso de *El beso de la mujer araña*

denuncia la dominación patriarcal-heterosexista que controla los cuerpos en el terreno de lo público (masculino) mediante el aparato político coercitivo, y la dominación moral-sexual, que controla el cuerpo y la conciencia de él en el terreno de lo íntimo (femenino), a través de las normas de hecho escritas en la cultura y en las representaciones mentales de las personas. Los cuerpos en su dimensión pública, sujetos por las estructuras políticas, no son liberados (Molina muere, Valentín es torturado), pero las conciencias y los cuerpos en su dimensión sexual, sí: Molina es amado como una mujer, Valentín lleva su conciencia sexual (también conciencia política) al nivel de la práctica sexual. (VERA, 2008, p. 29-30)

Ambas experiencias les provocan cambios a los personajes: Molina experimenta cierta politización en las acciones, aunque lo haga por amor, igual que las heroínas de sus películas; y Valentín, a su vez, logra alcanzar un espacio discursivo menos sometido al poder y, aún mejor, el espacio imaginario (que Molina le enseñó a buscar) de la fantasía donde protegerse, hecho que lo ayuda a soportar los dolores de la prisión y de la tortura en la cárcel.

El artificio empleado por Puig viene, en cierto modo, de la tradición de a largo de los tiempos, en la que narrar constituyó un medio de cohesión de grupos y de mantenimiento de las costumbres y de ordenación social, pues tejer un cuento puede aportar el establecimiento de relaciones explicativas, creadoras u ordenadoras, hecho que le confiere algún poder al que lo conduce. De eso, todavía hoy una cosa sigue siendo fundamental: dominar el lenguaje, puesto que al ubicarse en un medio social en el que las relaciones entre los individuos se establecen a partir de juegos de poder, la capacidad de comunicar y expresarse puede significar, asimismo, ejercer poder sobre el otro y, además, la posibilidad de, bajo la experiencia física concreta, alcanzar la otredad y la subjetividad. Por otra parte, en el ámbito del arte y de la literatura, según Barthes (1987), la comunicación se deshace de las necesidades netamente informativas y utilitarias del lenguaje cotidiano y se despliega hacia la apertura a un espacio discursivo más cercano a la libertad subjetiva y a la fruición estética. Dicha estrategia, a la vez lúdica y de enfrentamiento, le confiere al sujeto/personaje la posibilidad de actuar más libremente en las relaciones que experimenta e, incluso, cambiar las posiciones de poder que las constituyen.

¹ Becario del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq).

Es exactamente ésa la situación que nos presenta *El beso de la mujer araña*, en una celda de una cárcel en una ciudad que podría ser cualquiera de Latinoamérica, aunque sabemos que se trata de Buenos Aires. El lector acompaña a una charla permanente entre los protagonistas Molina, un homosexual encarcelado por corrupción de menores, y Valentín, un guerrillero detenido por cuestiones políticas. Casi siempre Molina, quien habla más que Valentín, le cuenta a éste las historias de las películas que ya ha visto, aficionado que es al cine hollywoodiano, lo cual ya nos anticipa uno de sus rasgos fundamentales, es decir, su tendencia hacia el fantaseo y la idealización. Además, ese espacio hacia la narración despliega, por medio de la elaboración de lo imaginario, un lugar de intimidad donde se aceptan las creencias en la utopía, hecho que promueve el acercamiento de los sujetos y las respectivas transformaciones en la subjetividad de los personajes. En ese espacio se está abrigado de la muerte, de la tortura y de la falta de equidad (VERA, 2008). Y ya no importa si la lógica de Molina – el cuento y el fantaseo supuestamente enajenados – es consciente, inconsciente, sagaz o imbécil. Importa solamente que funciona, de algún modo, y constituye algo que le permite crear una actividad y un espacio propios capaces de hacer soportable su realidad presente, cambiándola, incluso. En alguna manera, es, como nos dicen Viñar y Viñar (1993, p. 27), “la capacidad de recordar y vivir lúcida e intensamente sus recuerdos”, aunque se trate de recuerdos no vividos, sino productos de la cosificación y del *kitsch* del cine romántico de modelo estadounidense.

Respecto a ello, quizás podamos pensar, incluso, en un trabajo metafórico (y crítico) del autor de la novela, que, justo por enseñarnos el contexto social y político latinoamericano de los años 70 desde la mirada de un personaje que parece no ver la complejidad del problema, halla en ello un modo de gestionar en su texto un testimonio de su época, en la que, mucha vez, fingir que no se ve es la única forma de seguir viviendo y, además, es un modo de, irónicamente, explotar la tensión establecida por la imposibilidad del decir, a causa del control y del temor a los medios de represión bajo el que se encuentra dicho periodo. A lo mejor debemos preguntarnos si se trata de un exceso de memoria o de un exceso de olvido, pues la experiencia por que pasan Molina y Valentín, desplegándose en el eje de la cuestión política, sexual y social, se acerca a lo comunicable, puesto que está constituida en medio a actos de horror y de vivencias en el límite de lo representable. En dicho entorno, “cuando la ley se hace despótica, las dos respuestas que propone, que exige y admite, son las de un silencio cómplice o la de una soberbia que arriesga la muerte. Ello crea un espacio de opción más reductor y limitado al deseo de independencia y singularidad. Los caminos parecen constreñidos a una alternativa en la que ninguno de sus términos resulta satisfactorio.” (VIÑAR Y VIÑAR, 1993, p. 55). La salida que Puig encuentra es una alternativa también absoluta, en algún sentido: la perspectiva de desconocimiento del nuevo orden, a partir de un personaje cuya acción se muestra enajenada.

De algún modo, es justo por no enfatizar el horror de su tiempo en su habla (de Molina, fundamentalmente) que los personajes Molina y Valentín están tal fuertemente anclados en su propio tiempo. Se trata, pues, como ya lo señaló Oliveira Filho (1984), de una narrativa que introduce las narrativas fílmicas, las cuales aportan la ficcionalización del discurso científico en las notas de pie de página y, por ende, agregamos aquí, asume, asimismo, que las narrativas y los discursos son siempre creados y legitimados según fuerzas del poder. En tal sentido, son siempre ficciones que, si son movilizadas con intenciones progresistas ciegas, pueden matar y someter al sujeto, pues no le permiten ser sujeto del lenguaje, de su cuerpo y de sus expresiones, encasillándolo en cajones limitados e insuficientes (por ejemplo: guerrillero, homosexual, etc.).

Pero volvamos a lo que respeta a Molina y sus narraciones. Es interesante señalar que la narrativa le da a Molina la voz predominante a lo largo de la novela. La elección de darle voz al homosexual que es Molina le confiere cierto poder-decir que asigna la fuerza-clave del diálogo en la novela, lo cual funciona, además, como negación a la voz del poder falogocéntrico oficialmente activo (incluso en la cárcel, donde es la policía – lo masculino – que necesita a Molina para investigar a Valentín). Hay, aún, un juego con las apariencias, pues será Molina, cuyo nombre, etimológicamente, ya lo relaciona a aquél que se somete a la presión, el que va a conducir la narración, invirtiendo y tensionando, pues, los lugares que, a partir de una visión binaria, determinan dónde debe estar el supuesto más débil o, a la inversa, el más fuerte.

Con ese poder, el personaje se ubica en un tiempo (el “ahora”, presente de la enunciación) y en un lugar determinado (el “aquí” del espacio discursivo), acción que, al relacionarse con la toma del turno del diálogo – a través de la asunción del “yo” – plantea a Molina como sujeto del lenguaje y, por ende, del mundo en que se encuentra. Esa actuación de Molina, en *El beso de la mujer araña*, cumple un intento de

localizar la experiencia propia a partir de un gesto de imitación, a partir de las múltiples traducciones que configuran la realidad (...). Puig insiste en hacer obvio el entretejido de este doble proceso al señalar la importancia de la mediación [destacando quien habla, o sea,

Molina]. Frente al recordar (el deseo de repetir el pasado), está la fuerza del diálogo, del ‘poder-decir’ (MASIELLO, 1998, p. 344; las observaciones de los corchetes son mías).

De ese modo, el rescate de películas hecho por Molina dentro de la novela hace que el personaje teja su tela seductora, que resulta en un proceso de cambios – véase que gran parte de la obra solamente nos presenta las narraciones que Molina le dirige al amigo. Es Molina quien arrastra a Valentín hacia la tela de transformaciones que teje, un espacio más allá de la realidad de la cárcel, donde se debilitan los maniqueísmos de los códigos oficiales y se cuestionan los valores y comportamientos culturales absolutos de la ideología (derecha o izquierda) y del sexo (heterosexual u homosexual).

Se establece ahí, pues, un juego de seducción por medio del lenguaje y del cuento, y ese acto “encierra un cierto sentido. En el juego hay algo ‘en juego’ que trasciende las necesidades inmediatas de la vida y le aporta un sentido a la acción”² (HUIZINGA, 1971, p. 4), lo cual instituye un espacio en el que se ubican los protagonistas, como una ficción que se destina a sostener el valor personal de los sujetos incursionados en dicho lugar, a la vez que les ofrece una tela protectora de la violencia simbólica que la experiencia de la cárcel y de la tortura les representa. Estableciendo una analogía con lo que dicen Viñar y Viñar (1993, p. 30), en Molina, “su fantasía viajó por mil galerías de su alma; algunas de interés, quizá de algún valor, otras accesorias, hasta necias y pueriles, pero suyas. Se fue adormilando en una anestesia ansiosa – triste estado de alma –, en una conciencia anonadada”, la cual le hizo posible crear un espacio soportable para sí mismo y para Valentín, que les permitiera pervivir a la experiencia de la cárcel.

Y es justo a partir del juego, del cuento como diversión, que la narrativa de la novela desplaza la antinomia masculino-femenino, al situar a Molina en otro paradigma: la loca. “Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para que me voy a desesperar más todavía?, ¿quieres que me vuelva loco? Porque loca ya soy (PUIG, 1997, p. 85, subrayado mío). Según Neyret (2007), relacionada al universo homosexual, pero no al “gay”, cuyo modelo ideológico y cultural es estadounidense, la loca se identifica con el universo femenino, aunque biológicamente se trate de hombre(s), y caracteriza un fenómeno típicamente sudamericano. Como se percibe, en ello ya identificamos una tensión que va más allá de la antinomia masculino/femenino. El ser no-hombre y no-mujer, si bien relacionado a los dos, es lo que le permite a Molina incursionarse en otro espacio y realizar una verdadera actuación, en el sentido cinematográfico incluso, haciéndose la mujer araña que atrapa a Valentín, a partir de sus telas-historias en las que vive mientras cuenta.

Ese artificio aclara las habilidades manipuladoras del polo connotativamente débil dentro del código social que opone a hombres y mujeres (MATTOS, 1993), convirtiendo la desventaja de la presunta debilidad en posibilidad de acción sobre el otro y con el otro. El juego narrativo que Molina establece con Valentín lo pone a Molina en una posición aparentemente llana, que le permite acercarse al amigo sin propiamente enfrentarse a él, por lo menos al comienzo. Pero su acción sólo aparentemente es llana.

Respecto a eso, véase, asimismo, que Valentín presenta un comportamiento curioso respecto a Molina. Aunque luche por la igualdad, se considere un socialista que busca llevar al mundo la revolución en nombre del fin de las desigualdades, el guerrillero trata a Molina a partir de concepciones tradicionales respecto al género y a las ideologías políticas, en gran parte de la narrativa. En ese sentido, su comportamiento autoritario y prejuicioso, al comienzo, por lo menos, provoca el efecto crítico de enseñarnos que si no cambian las relaciones en el campo del poder, la derecha y la izquierda no presentan muchas diferencias en sus acciones y discursos. Podríamos, incluso, señalar una fuerte contradicción en cuanto a su doctrina marxista y su “comportamiento de patrón” frente a Molina, que lo cuida, lo distrae y lo respeta, a pesar de que a veces sufre maltratos y agresiones del amigo. En ello Molina también se acerca a los modelos burgueses de la heroína del cine hollywoodiano, la que sufre, batalla, salva, aunque necesite sacrificarse en nombre del amor por los suyos, precisamente lo que hace Molina, cuya acción politizada, al fin de la novela, él la hace por su amor por Valentín, en lugar de hacerla por concepciones políticas conscientes.

En verdad, los artificios que se refieren a “las representaciones de Molina como su ‘arte narrativo’ consisten en sostener la atención y dosificar la información de la trama. En recrear libremente a partir de puntos de apoyo de material ajeno, y, en definitiva, en lograr atrapar al oyente y al lector” (AMÍCOLA, 1998, p. 33), procedimiento semejante al de Sherazade, lo cual nos señala, además, que se trata, también, de un medio de intentar promocionar la pervivencia de ambos y su protección respecto a la amenaza de la tortura y sus consecuencias psíquicas, que, simbólicamente, representan la muerte del sujeto.

La estrategia de Molina se identifica, asimismo, con el procedimiento de la narrativa fílmica: no hay nada entre una historia y otra, sólo los pasos que introducen nuevas escenas (narraciones de otros films),

² “encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 1971, p. 4, traducción libre)

porque, hasta entonces, no puede haber diálogo seguro de parte de Valentín. Y es a partir de las películas que escucha que Valentín tiene la oportunidad de comenzar también su actuación (su habla), asumiendo de modo significativo el turno en los diálogos y empezando a enseñarnos cambios en su comportamiento.

Disfrazado bajo la sumisión del comportamiento femenino/afeminado, Molina le provoca cambios al amigo, desafiándolo a hablar, a seguir adelante en lo que piensa, aun si se trata de un maltrato. Es lo que pasa, por ejemplo, en la escena en que Valentín agrede a Molina, en la que aparece el siguiente diálogo:

- Pero no seas así, sos demasiado sensible...// - Qué se le va a hacer, soy así, muy sentimental...// - Demasiado. Eso es cosa...// - ¿Por qué te callás?// - Nada...// Decílo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín...// - No seas sonso...// - Decílo, 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? (PUIG, 1997, p. 34-35)

Por lo que observamos, la relación se invierte, y el más débil se hace fuerte en tanto que el más fuerte se aniquila. En ese sentido, a lo largo de la novela vemos que el hombre, como signo en que sostener el género masculino, los valores ideológico y discursivo, ya no cuenta (no importa) porque se rinde ante un poder a que esté sometido. La condición impar de Molina – que tiene cuerpo de hombre, comportamiento de mujer y se dice loca, es decir, no es hombre ni mujer – hace que se rompa el paradigma masculino/fuerte vs. femenino/débil y desancla la relación binaria entre género y sexo.

La apertura a la ficción, que se crea a partir de la participación de Molina en la novela, bajo su arte de tejer mundos y, con eso, alcanzarlos, asigna, pues, una alternativa al espacio de la cárcel y toda la represión que él representa. Eso remite a Adorno (1993), según él, quién ya no tiene ninguna patria – y la condición de ambos en la cárcel se asemeja a esa, pues es como un exilio, sólo que todavía más marcado por la represión –, halla en el escribir (y ¿por qué no decir en el hablar?) su lugar de resistencia. Se puede decir que cada uno logra un modo de elaborar sus representaciones de padecimiento y/o las representaciones que lo ayudan a sobrevivir al padecimiento a través de elementos simbólicos. Molina, por ejemplo, a partir de su mundo idealizado en los moldes burgueses del amor y de la felicidad, desvela, aunque inconscientemente, la protección del amigo-hombre-amor que es Valentín. Es ese artificio que les va a permitir a los protagonistas de *El beso de la mujer araña* no sólo alcanzar otros universos (ficcional, por supuesto), sino crear un espacio que no se encierra en el paradigma del dominante X dominado, hecho que le asigna a Molina cierta experiencia politizada (inconsciente) de la igualdad, en la relación sexual que tiene con Valentín, lo cual, a su vez, le saca a éste a su sexualidad censurada, proporcionándole su liberación hacia el otro, incluso en el ámbito de la sexualidad.

En cuanto a la narración, notamos que es el contacto que se establece y se legitima en el diálogo entre los dos que los pone uno frente al otro, sin que ya no haya polarización entre ambos, puesto que, por tratarse de un diálogo, a ambos les toca el derecho al turno. Respecto a ello, en la novela, podemos ver, incluso, que Valentín se inserta en el juego que instaló Molina. Al contarle a éste sobre su compañera de lucha, Valentín lo hace como si se tratara también de una película (PUIG, 1997, p. 50 y siguientes), identificándola con la actriz Jane Randolph, que actuó como personaje en uno de los films que Molina le contó en otro momento.

Retomando, pues, el gesto de darle voz también a Valentín, en la novela, vemos que ello constituye el motor que descentra los maniqueísmos que antes los oponía a los dos protagonistas, llevándolo al guerrillero, quizás, a darse cuenta del otro. En la novela, por ejemplo, leemos la siguiente habla de Valentín: “Hay algo que no entiendo, y quiero pensarlo. No sé si ya te ha pasado, que sentís que estás por dar cuenta de algo, que tenés la punta del ovillo... y que si no empezás a tirar ya... se te escapa (PUIG, 1997, p. 43).

En ese sentido, Valentín le sigue el paso a Molina, aprendiendo a contar para caminar por otros espacios, buscando una comunicación verdadera, aunque por medio de la imitación, lo cual funciona como forma de descentrar el maniqueísmo de los códigos (del lenguaje y del poder), apropiándose de la perspectiva del otro y aún de sus posiciones (pues en el diálogo hay un intercambio permanente de posiciones). En ese lugar, como lo percibe Valentín, al ingresar (como sujeto) en la narrativa, ya atrapado por la telaraña de Molina y sus cuentos,

-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 en cambio (PUIG, 1997, p. 206).

De ese modo, las narraciones de Molina cumplen la función de aportar el canal de comunicación entre los protagonistas de *El beso de la mujer araña*, y el cuento sirve de camino que los conduce hacia una comunicación (MATTOS, 1993) que busca el intercambio permanente de posiciones. Por esa vía, vemos que el arte narrativo de Molina no sólo les acerca, al ofrecerles ratos de juego entre los dos, sino también establece el diálogo entre ellos y cuestiona los roles del fuerte y del débil. El lugar del hablar se muestra, por lo tanto, como “mucho más que trasladar sentidos o que comunicar mensajes; es a la vez que dar testimonio de [su] presencia y de la existencia del otro, darle lugar; darle también voz” (GOLOBOFF, 1998, p. 76), hecho que funciona como lugar de reconocimiento y de acercamiento de los sujetos, a la vez que lugar de protección, a la manera de un archipiélago, donde se legitiman relaciones de pertenencia y de identidad entre los sujetos.

Ese espacio se constituye como un tercer espacio, que se vuelve al debate sobre los discursos totalizadores, asignando legitimidad al lugar del otro, que, en lo que respeta a Molina, no se encasilla fácilmente en ninguno de los polos, pues no se identifica con el fuerte, por los prejuicios que sufre, pero es más activo que lo considerado débil, puesto que se asume como “distinto”. Ese espacio se caracteriza, pues, como una apertura a la crítica en contra de las oposiciones absolutas que marcan los discursos del poder instituido, característicos de una ideología que se sostiene en el autoritarismo. Hay que señalar, sin embargo, que eso se refiere a los roles de lo masculino y de lo femenino y a las estrategias de liberación de la subjetividad en la novela, pues, en cuanto a la condición de los protagonistas en el espacio social representado en la narrativa, respecto al poder oficial, ambos forman parte del grupo de los débiles, que están sometidos al poder en la cárcel. Fíjese en que defendemos acá que el recurso al tercer espacio (narrativo, ideológico, de género y dialógico) funciona precisamente como rechazo a los traumas que la experiencia de la prisión les puede provocar, y alternativa a la antinomia autoritaria del fuerte vs. débil, puesto que se ubica más allá de los juegos binarios de poder, lo cual hace imposibles la identidad desde las clasificaciones en el ámbito del poder autoritario, pues se desordenan las reglas que intentan gestionar las relaciones entre poder, género y sexo en las relaciones establecidas.

Según lo define Soja (1996) ese tercer espacio:

too can be described as a creative recombination and extension, one that builds on a Firstspace perspective that is focused on the “real” material world and a Secondspace perspective that interprets this reality through “imagined representations of spatiality. With this brief and, I hope, helpful and inviting introduction, we are ready to begin our journeys to a multiplicity of *real-and-imagined places*. (SOJA, 1996, p. 6)

Como percibimos, no es lo femenino ni lo masculino que cuentan en *El beso de la mujer araña*; más bien, se nos presenta una tercera posibilidad que se concreta en la no-oposición entre los dos polos, a través del acercamiento de ambos y de su contacto más íntimo: el beso.

El acercamiento que la tela narrativa de Molina promueve entre él y Valentín los lleva a un contacto que se realiza como fusión, en el que el otro importa tanto como el “yo”, y garantiza y legitima el (re)conocimiento entre ambos. En la novela, la escena en que ocurre la relación sexual entre los dos concreta dicho acercamiento.³ El diálogo que se escucha entre los dos mientras tienen su relación lo comprueba:

Y así te tengo de frente aunque no te pueda ver, en esta oscuridad.// - Ay... todavía me duele...// - ...// - Ahora sí, ya estoy empezando a gozar, Valentín... Ya no me duele.// - Te sentís mejor?// - Sí.// - ¿Y vos?... Valentín, decíme...// - No sé... no me preguntes... porque no sé nada.// - Ay qué lindo...// - No hables... por un ratito, Molinita.// - Es que siento... unas cosas tan raras...// - ...// - Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar.// - ¿Qué lunar? ... Yo tengo un lunar, no vos.// - Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar, ... que no tengo.// - ...// - ¿Estás gozando, Valentín?// - Callado... quedáte callado un poquito.// - ...// - ...// - ¿Y sabés que otra cosa sentí, Valentín, pero sólo por un minuto, no más.// - ¿Qué? Hablá, pero quedáte así, quietito...// - Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ...ni acá, ni afuera...// - ...// - Me pareció que yo no estaba... que estabas vos solo.// - ...// O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos (PUIG, 1997, p. 221-222, subrayado mío).

³Es interesante subrayar que, en la película homónima, dicha escena pasa en la oscuridad, y ese artificio elimina cualquier rasgo de distinción entre los personajes y sus roles, sea porque el espectador no logra ver ni a uno ni al otro, sea porque la ausencia de la luz hace indistinguibles las posiciones vertical u horizontal en que el acto sexual los pone y que, bajo una mirada en presencia de la luz, podría connotar poder y dominio de uno sobre el otro.

Por la escena notamos que ocurre una verdadera y significativa comunión entre los dos, uno se percibe en el otro, lo integra, en una relación que se hace tan complementaria que, al fin, uno es también el otro, fusionándose en aquel “ahora yo... eras vos”, en otro espacio.

Esa unión y aceptación mutua camina, por fin, hacia su máxima representación, en tanto los protagonistas se besan, ya casi al final, cuando los dos se despiden, en la celda, pues Molina se gana la libertad provisional por su buen comportamiento. Transcribimos abajo el diálogo que se cierra con el beso que da título a la novela de Puig:

- Valentín...// - ¿Qué?// - Nada... nada...// - Valentín...// - Valentín...// - ¿Qué pasa?// - No, nada, una pavada... que te quería decir...// - ¿Qué?// - No, mejor no...// - ...// - ...// - Molina, ¿qué es?, ¿me querías pedir lo que me pediste hoy?// - ¿Qué?// - El beso...// - No, era otra cosa...// - ¿No querés que te lo dé, ahora?// - Sí, si no te da asco...// - No me hagas enojar...// - ...// - ...// - Gracias...// - Gracias a vos” (PUIG, 1997, p. 266-267).

La escena nos enseña que ahora lo que le parece importante a Molina lo es, asimismo, para Valentín. Ese hecho hace que el guerrillero se comporte del mismo modo que Molina se comportó a lo largo de la vivencia entre los dos, es decir, de modo altruista. Hay que señalar, sin embargo, que ese acto también es importante para Valentín, no como un pago por los cuidados que le dio Molina, sino como una acción concreta que afirma su aprendizaje, a partir del espacio del otro y de su perspectiva, cuyo desenlace es aquel “gracias a vos”, que demuestra lo importante que fue el beso también para el guerrillero.

Además, el beso representa la reciprocidad y la adhesión entre dos individuos. En el beso la acción es fundamentalmente recíproca. Dos personas *se besan*, es decir, practican y reciben la acción a la vez. De ese modo, en la novela el beso nos enseña la gratuidad que alcanzan los protagonistas a partir del aprendizaje que Valentín adquiere en su relación con Molina. En dicho contexto, no nos parece azaroso que el órgano del beso sea la boca, pues es en la boca que se concreta el habla. Entonces, el beso entre los protagonistas no sólo nos enseña el acercamiento de Valentín hacia Molina, sino también el ofrecimiento, de parte de Molina, del “poder-decir” a Valentín. Molina le da el poder del cuento y, por lo tanto, la capacidad de incursionarse de modo activo en el universo del que Valentín forma parte, que, al comienzo, por su incomunicación (o incapacidad de comunicarse), no se distinguía mucho de los modelos binarios de poder, de los que decía estar en contra. Según la lectura de Gama (2006, p. 43),

La alianza amorosa entre el homosexual y el militante en *El beso de la mujer araña* se puede leer como una síntesis integradora de las luchas sexuales y políticas en contra de la opresión. Pero también es cierto que dicha integración es imaginaria: el género aparece como fuerza imaginaria para solucionar conflictos de la esfera pública no resueltos y como una manera de ubicarse en medio a las condiciones desfavorables a una posición de emancipación y reivindicación de la minorías.⁴

Es ése el poder de Molina, el ser “la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1997, p. 266). Ese hecho señala, además, que no es lo femenino ni lo masculino lo que cuenta (narra, importa) en *El beso de la mujer araña*, sino la interacción de ambos, con las ventajas y desventajas que ello carga. Molina no es mujer ni hombre en su rol, es un contador de historias, hecho que debilita los intentos de ubicarlo bajo una condición inferior, desde una mirada conservadora, a causa de su aparente debilidad física y moral en tanto que relacionadas con su sexualidad. A partir de ello, él ascende a otros niveles relacionales y prescinde de su condición marginada. Por lo tanto, es su acción histórica, asumiendo el concepto de historia de W. Benjamin (1985), es decir, como una narrativa, que le permite ultrapasar el lugar inferior que le destinaron hasta entonces, puesto que, como sus historias, las historias oficiales, sea en el ámbito político, económico o sexual, son, en cierto modo, ficciones cuyos roles se asocian, asimismo, a las formas que asume el poder.

Por lo que vemos, la configuración de la novela funciona, además, como crítica 1) a las polaridades y a los binarismos del planteamiento de la visión racionalista respecto del arte (mucho vez concebida como creadora, pues la novela juega con los conceptos de *masscult*, de *kitsch* y de lo menor); 2) al hombre, fundamentalmente respecto a las relaciones entre el rol de lo masculino y lo femenino, al apartarnos una

⁴ o pacto amoroso entre o homossexual e o militante em *O Beijo da Mulher Aranha* pode ser lido como uma síntese integradora das lutas sexuais e políticas contra a opressão. Mas o certo também é que tal integração é imaginária: o gênero aparece como instância imaginária para solucionar conflitos não resolvidos da esfera pública e como uma forma de localizar-se em meio às condições desfavoráveis a uma posição de emancipação e reivindicação das minorias. (GAMA, 2006, p. 43, tradução livre)

alternativa a la sumisión frente al autoritarismo binario; y 3) al mundo establecido por la Modernidad, que necesita asumirse como fragmentado y mucha vez, aislado, a la manera de un archipiélago, lo cual señala hacia una alternativa a favor de la subjetividad, como un sitio (imaginario y discursivo) donde el hombre puede renunciar al orden establecido y plantear nuevas posibilidades de afrontarse a la realidad violenta y/u opresora bajo la que vive.

Colorín colorado ese cuento se ha terminado

La estrategia en *El beso de la mujer araña* de darle voz a Molina, el supuesto más débil, sea en el ámbito de la cultura, por la influencia de los medios y de la cultura de masa, mucha vez de referencia *kitsch*, sea ante el poder oficial, a causa de su homosexualidad y de su situación criminal, amplía, como hemos visto, el espacio de actuación de los sujetos que constituyen el rol de los que no se encasillan en los grupos oficialmente aceptados de la sociedad argentina (pero también podría ser latinoamericana u occidental) de la segunda mitad del siglo XX, representados en la narrativa tanto por Molina, en cuanto al género y a la enajenación política, como por el guerrillero Valentín, en lo que respeta a la ideología de izquierda.

Ante una condición histórica e ideológica basada en los mandos autoritarios y en el racionalismo, la experiencia de los protagonistas de *El beso de la mujer araña* nos enseña una alternativa de reconocimiento a lo considerado tradicionalmente como “la basura olvidada de la Historia”, como parte de las minorías, eligiéndola como portadora del poder-decir, bajo la imagen del que no se ubica en ninguna parte – Molina/ la loca, no-hombre y no-mujer – y que, por ello, encuentra condición favorable a la constitución de un espacio de debate, discusión e interpretación de la Historia y de la cultura de géneros y de lugares del poder en Latinoamérica. En cierto modo, tal artificio explicita el intento permanente de la obra novelística de Puig de darles voz a los grupos que representan al otro en la esfera social, principalmente, en su caso, la mujer y el homosexual.

Además, a partir de la representación del beso, se realiza en la trama la fusión e identificación entre Molina y Valentín, en la que aquél le ofrece a éste ese mismo poder-decir que posee, señalándole una de las pocas posibilidades de comunicación capaces de afrontarse a los juegos de poder que el lenguaje ordinario (ahí asociado a las concepciones tradicionales de género y de acción política) involucra. Para ello, la novela emplea el propio juego, ahí añadido como elemento capaz de sostener los rasgos de subjetividad del sujeto frente a los monumentos de la barbarie y de la cultura (oficial).

De ese modo, pudimos observar que en el espacio que nos presentan en la novela, el único artificio cuya fuerza simbólica es suficiente para descentrar los binarismos de la Modernidad representada en un contexto de fuertes y débiles, es la comunicación libre y lúdica, que, a su vez, puede componer un verdadero archipiélago. Tenemos, por lo tanto, la representación del espacio que, al desanclar lo real contaminado por la autoridad y adoptar “lo real imaginado”, rompe la estructura de coerción y sumisión que los amenazaba, instituyendo una isla de acción y protección a partir de lo lúdico.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.
- AMÍCOLA, J. Para una teoría de la composición: lectura de los pre-textos de *El beso de la mujer araña*. In: AMÍCOLA, J.; SPERANZA, G. (org.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. La Plata: Beatriz Viterdo/ Orbis Tertius, 1998, p. 29-41.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.
- DIEGO, J. L. Notas sobre exilio y literatura. In: AMÍCOLA, J.; SPERANZA, G. (org.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. La Plata: Beatriz Viterdo/ Orbis Tertius, 1998, p. 227-236.
- GAMA, Veridiana Fernandes Nogueira da. *Manuel Puig e Wong Kar Wai: os imbricamentos do kitsch e da memória*. 2006. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais.
- GOLOBOFF, M. Puig: el camino de la oralidad. In: AMÍCOLA, J.; SPERANZA, G. (org.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. La Plata: Beatriz Viterdo/ Orbis Tertius, 1998, p. 70-76.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971.
- MASIELLO, F. La manta robada: nostalgia, experiencia y representación. In: AMÍCOLA, J.; SPERANZA, G. (org.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*. La Plata: Beatriz Viterdo/ Orbis Tertius, 1998, p. 341-354.

- MATTOS, C. F. *O arquipélago: a poética descentrada de Manuel Puig*. 217 f. Dissertação (Literatura Espanhola e Hispano-americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1993.
- NEYRET, J. P. Entre acción y actuación: la politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. *Espéculo*, Madrid, n. 36, 2007. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>>.
- OLIVEIRA FILHO, O. J. A voz do narrador em O beijo da mulher aranha. *Revista de Letras*. São Paulo, n. 24, p. 53-60, 1984.
- PUIG, M. *El beso de la mujer araña*. 16. ed. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- SOJA, E. W. Introduction/ Itinerary/Overture. In: _____. *Thirdspace*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1996, p. 1-23.
- VERA, H. E. La isla-mujer: lo femenino como liberación en el *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. *Acta Literaria*, Santiago, n. 36, p. 27-45, 2008.
- VIÑAR, Marcelo; VIÑAR, Maren. *Fracturas de la memoria: crónicas de una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.
- O BEIJO da mulher aranha* (Héctor Babenco, EUA/Brasil, 1985).