

# Las telarañas del deseo

La innovación siempre ha sido materia maleable. Es dudoso que Borges haya errado al invocar la protección de los clásicos frente al culto contemporáneo de la originalidad. Ya con su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*,<sup>1</sup> Manuel Puig (1932-1990) llamó la atención de la crítica con un registro narrativo que marcaba una rigurosa diferencia frente a las insistentes novedades del fervoroso *boom*. Rápidamente, ciertas notas hicieron hincapié en la recuperación del folletín —y, a través de éste, de otros géneros menores— más que en la exaltación o en el desfasaje de juicios estéticos sobre la «Literatura», para acercarlo al predio del canon académico.<sup>2</sup> Es cuestionable e innecesario interrogar hasta qué punto ello pudo haber sido parte del proyecto de Puig y hasta qué punto los deseos de los críticos por salvar una obra, que en algún momento pudo ser descartada como menor, hizo el resto; hecho este no sólo loable, sino válido como componente esencial de la actividad crítica. Ya Borges había impulsado algo similar al proponer una versión de Evaristo Carriego que elevara a su poesía hacia los motivos clásicos establecidos por la formalidad de su época.<sup>3</sup>

Las tres novelas que precedieron a *El beso de la mujer araña* —*La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973)— dieron cuenta de la incorporación definitiva de Puig a una nueva línea de narradores. Se trataba de aquellos que se perfilaban como herederos del núcleo más ceñido del *boom* —leídos o no por ellos—,<sup>4</sup> de ese núcleo que abrió brechas internacionales para que otros hispanoamericanos merecieran la atención de las editoriales internacionales y para que los lectores suspendieran todo asombro ante el culto de la novedad. Desde sus inicios, pues, Puig ha pertenecido a un nuevo *establishment*. Ha hecho escuela entre los que reconocieron nuevas posibilidades de desarrollo en su recuperación de sectores sociales y culturales marginados. Esta ampliación responde desde hace unas décadas, claro está, al hecho de que ningún tabú escritural puede ser sometido a exclusiones. Con Puig estamos, asimismo, frente a un escritor «de marca» que garantiza nuevas aperturas y que anticipa indagaciones en marcos previstos (las películas de los años 40, la novela policial, el lenguaje de tangos y boleros, lo cursi y lo kitsch hecho signo de admiración). Cada una de sus novelas ha señalado, además, una madu-

<sup>1</sup> Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.

<sup>2</sup> Uno de los estudios más completos hasta la fecha ha sido realizado por Lucille Kerr, *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 1987. Para una de las señas de identidad de Puig, Norman Lavers, *Pop Culture into Art: The Novels of Manuel Puig*, Columbia, MO, University of Missouri Press, 1988.

<sup>3</sup> Evaristo Carriego, *Buenos Aires*, Emecé, 1955.

<sup>4</sup> Sobre la formación de Puig véanse sus propios comentarios en la entrevista que le hiciera para *Hispanamérica*, I, 3 (1973), pp. 69-80. Ver también Ronald Christ, «An Interview with Manuel Puig», *Partisan Review*, 44 (1977), pp. 52-61.

rez creciente y la incorporación de una militancia altamente individual que insta a tomar conciencia de zonas reprimidas, tanto en la esfera de lo personal como en lo social.

*El beso de la mujer araña* está desprovisto de todo escenario grandilocuente.<sup>5</sup> La reducción del espacio físico de la narración al tamaño de una celda en la cárcel de Villa Devoto, facilita el diálogo directo y el anticipado choque entre las perspectivas vitales radicalmente diferentes de Molina, legalmente detenido por corrupción de menores, y Valentín Arregui, arrestado y torturado por «actividades subversivas». La ausencia de toda otra intervención por parte de una voz omnisciente o de una conciencia editorial ajena a los enunciados inmediatos de estos personajes —si bien las notas a pie de página cumplen dicha función—, subraya su contacto directo y las alternativas igualmente divergentes que ambos portan ante un mundo que consideran injusto e intolerante. Incluye, asimismo, la inevitable seducción de personajes inicialmente aplanados. Por otro lado, el encierro que los margina de todo otro contacto social se erige en condición fundamental para su propia liberación: en un caso, del temor ante la política; en otro, ante la homosexualidad.<sup>6</sup> En este sentido, paradójicamente, la cárcel que impide la circulación social, induce a la apertura individual. Desde el punto de vista del autoritarismo, entonces, en esa celda se ha dado cita la perversión de sus valores.

Valentín se centra en su ser mujer y en la necesidad de obtener a un hombre que lo/la ame. Toda concientización es desmesurada para él. Su responsabilidad inicial está recortada en torno a lo que siente por su madre y en función del abandono de un mozo de café que jamás llegó a ser su amante. La violencia que desarticula al Buenos Aires de 1974 le es ajena; su mundo se proyecta desde la homosexualidad al regodeo imaginativo en la recuperación de films de los años 40, de la mujer pante-ra. Le es igualmente ajena la propaganda nazi cuya ideología es evacuada en aras de amores que diluyen uniformes y banderas, de amantes que sobreviven en esa belleza etérea que traslucen lágrimas y sonrisas de celuloide.<sup>7</sup> En este caso, oír la crónica de cine es huir; es, literalmente, un pasatiempo. Es un modo de violentar el tiempo, de aliviar la pena carcelaria, de minar la resistencia del otro. Los relatos serán el estupefaciente del que Valentín dependerá cada vez más para poder tolerar el encierro. Y así las horas se irán poblando de imágenes, y así se acortarán las memorias y las distancias que separan a este par de presos.

El diseño de Valentín lo proyecta como un guerrillero un tanto acartonado. Si Molina se maneja en un «plano de sensibilidad» y todo lo remite a lo sentimental, Valentín se siente obligado a reducir todo planteo a esquemas analíticos. Está convencido de la necesidad de una «revolución social» para eliminar la explotación; su marxismo es la fuerza que le otorga placer.<sup>8</sup> El concepto de solidaridad, el saber que otros siguen luchando tras los muros y que las rejas no disminuyen su participación, organizan su vida, su rutina, la lectura de libros innominados, pero referidos a la política. (No deja de ser un tanto alucinante, dicho sea de paso, la presencia de tales libros en la cárcel, ¡y máxime en la celda de un preso político!). Estas ideas no son elabora-

<sup>5</sup> Un análisis general de esta novela en Marcelo Coddou, «Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*», INTI, 7 (1978), pp. 15-27; es particularmente útil Roberto Echavarren, «El beso de la mujer araña» y las metáforas del sujeto». Revista Iberoamericana, 102-103 (1978), pp. 65-75.

<sup>6</sup> Michèle Debax, Milagros Ezquerro y Michèle Ramond, «La marginalité des personnages et ses effets sur le discours dans *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig», *Imprévue*, N.º 1/1980, pp. 92-111.

<sup>7</sup> Algunos de estos datos han sido señalados someramente por Efraín Barradas al reseñar la novela en Cuadernos hispanoamericanos, 371 (1981), pp. 453-58.

<sup>8</sup> Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 34. Todas las referencias corresponden a esta edición.

das; caben bajo una amplia rúbrica que promueve la vaguedad y una endeble oposición —por cierto, generosa para una vasta gama de lectores— entre «razón» y «sentimiento».

«Homosexual» y «marxista», «corruptor» y «guerrillero», son los términos en que se dirimen sus diálogos. La distancia que separa a sus respectivos discursos impide un acercamiento directo más allá del reconocimiento de que están al margen de las leyes sociales establecidas y que sólo un encierro impuesto por otros puede acercarlos a una acción conjunta. No es ajena a este encierro la crítica a las organizaciones de izquierda que han excluido la participación de homosexuales y postergado todo debate sobre ello. El planteo de Valentín, por otro lado, es endeble, y aún ingenuo: se reduce a un «no hay que dejarse explotar». Cuando Valentín, finalmente, acepta a Molina como «mujer» ello no exige —así le informa— que ésta(e) deba adoptar el papel de «mártir» común para tantas otras mujeres. El argumento de Valentín a favor de una acción política carece de precisión; se limita a desear una sociedad mejor, más justa. Al compararlos, es evidente que es Molina quien posee un claro sentido de los mecanismos del deseo. Su alegato amoroso apunta a obtener lo que tiene ante él: quiere ser amado por el hombre a quien cuida y a quien (aparentemente) protege.

Valentín y Molina revelan paulatinamente que no son un fin en sí el uno para el otro. Ambos se usan, se cobijan con las defensas propias de su clase, sacan a relucir los rastros burgueses que su respectiva condición no ha eliminado. El énfasis en los marcos analíticos y en el deseo sexual, también en la ilusión del amor, apuntan a diferentes perspectivas y ejercicios de poder. En el espacio de la cárcel denotan la necesidad de sobrevivir apelando a hábitos ya trajinados y al ejercicio de la posesión y del dominio del otro. Huir de la realidad mediante las películas, afincarse en una realidad teórica mediante lecturas de textos políticos, son actos que se cancelan ante un hecho evidente e insuperable: son apenas dos presos. Esta es su circunstancia concreta. Ambos están sometidos a una voluntad ajena y totalitaria; aún su propia manipulación está regida por controles ajenos a su voluntad.

Si bien sólo al terminar la primera parte de la novela, la conversación entre Molina y el director del peñal alerta al lector sobre la carencia inicial de datos fundamentales —es decir, que Molina debe obtener informes sobre la célula subversiva de Valentín a cambio de su salida—, los conatos de control entre los presos se manifiestan en niveles pedestres pero que sugieren una relación mucho menos pueril. Uno de ellos posee la información que proveerá la libertad condicional; el otro es dueño de un archivo de la memoria que ofrece otra libertad condicional, la del imaginario que se instala en la celda. Narrar o callar son los recursos de control de Molina; oír y corresponder con ciertas «gentilezas», los de Valentín. En el marco de los silencios prolongados se dan las ansias por lo que está fuera, por la madre y la compañera, índices, además, de relaciones sociales y sexuales aparentemente inalterables.

Las películas que cuenta Molina subrayan mutaciones físicas u otros cambios menos drásticos en la conducta oficial, nacional o social de los personajes. En cada caso, y con algunas variantes, los cambios obedecen al amor, al ansia incontenible por sa-