

**Réka Havassy**

*Universidad Eötvös Loránd*

## **El motivo de la cárcel en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Realidad* de Sergio Bizzio**

### **The Motif of Prison in *Kiss of the Spider Woman* by Manuel Puig and *Reality* by Sergio Bizzio**

**Recibido:** 08.10.2024 / **Aceptado:** 10.11.2024

**Resumen:** Este artículo analiza *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, y *Realidad* (2009), de Sergio Bizzio, vinculando las obras a través del motivo de la prisión. Las dos novelas argentinas permiten abordar diferentes aspectos del encerramiento, ya que la obra de Puig se basa en una prisión real y en la dictadura, mientras que en el mundo de Bizzio el punto de partida es un *reality show* y un atentado terrorista. El papel de la ficción y la realidad (además, la difuminación de los límites entre las dos) está muy presente en ambas novelas: en Puig, la ficción (la narración de las películas) es un refugio para los presos, mientras que en Bizzio, la realidad ficticia del *reality* es la propia prisión de la que es imposible escapar. El

**Abstract:** This article analyzes Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman* (1976) and Sergio Bizzio's *Reality* (2009), linking both works through the motif of prison. Both Argentinian novels allow us to address different aspects of imprisonment, as Puig's work is based on a real prison and the dictatorship, while in Bizzio's world the starting point is a reality show and a terrorist attack. The role of fiction and reality (moreover, the blurring of the boundaries between the two) has a strongly marked presence in both novels: in Puig's work fiction (the narrative of the films) provides a refuge for the prisoners, while in Bizzio's the fictional reality of the reality show is the prison itself, from which it is impossible to escape. The analysis is

análisis se centrará, por un lado, en las diferentes soluciones narrativas utilizadas por los dos autores para representar el encierro (teniendo en cuenta el papel del cine en la narración), por otro, destacará la diferencia entre el objetivo del encierro en *El beso de la mujer araña* y en *Realidad* (excluir o exhibir a los presos/personajes).

**Palabras clave:** Manuel Puig, Sergio Bizzio, cárcel, cine, realidad, ficción.

going to focus on the different narrative solutions representing confinement used by the two authors (taking into consideration the role of the cinema in the narrative), and also highlight the difference between the objective of confinement in *Kiss of the Spider Woman* and in *Reality* (to exclude or exhibit the prisoners/characters).

**Keywords:** Manuel Puig, Sergio Bizzio, prison, cinema, reality, fiction.

### Introducción

En el presente artículo propongo estudiar dos novelas argentinas –*El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig y *Realidad* (2009) de Sergio Bizzio– y dentro de las obras la relación de dos cauces artísticos –la literatura y el cine–, tanto desde el punto de vista formal, como temático. La cárcel será el punto de partida y el hilo conductor de mi análisis, ya que el motivo del encierro une las dos novelas y permite indagar en cuestiones que, por una parte, tienen raíces en el pasado y, por otra, son plenamente actuales. ¿Cómo determinamos el concepto de la libertad? ¿Qué significa ser prisionero en Puig y qué significa en Bizzio? Y lo más importante: ¿qué espera a los personajes –y al hombre moderno– al salir de su cárcel?

Respecto a la cárcel y al término “encierro” es importante indicar que el *Diccionario de la Lengua Española* define la palabra, por un lado, como “lugar donde se encierra” y, por otro, “acción y efecto de encerrar o encerrarse” (*apud* Zombory 2019: 6), por lo que resulta lógico tener en cuenta ambas acepciones a la hora del análisis. Como el motivo de la cárcel conlleva múltiples connotaciones, considero necesario aclarar que en las páginas siguientes no solo estudiamos la cárcel como espacio físico y tangible que está aislada del mundo exterior, sino que, al lado de esta primera aproximación, ponemos de relieve el encierro como estado mental (respecto a los personajes de ambas novelas) y también respecto al lenguaje, en relación con el proceso creativo de la escritura de las novelas (según Funes [2015] Puig era “un escritor que luchó contra los muros de la palabra [...] y buscó crear una literatura sin definiciones” [s.p.]).

En la novela de Manuel Puig los dos protagonistas están encarcelados en sentido literal (la trama se desarrolla en la época de la dictadura militar argentina) y conocemos

la historia gracias al diálogo que estos dos presos –Valentín y Molina– entablan en una celda. La influencia del cine en este caso es más que evidente: uno de ellos cuenta películas, el otro las está escuchando, de este modo, se escapan de la crueldad del mundo exterior. La obra de Sergio Bizzio trata de una cárcel más abstracta y de cierto tipo de autoencierro (la historia tiene lugar en la época actual): los personajes son participantes de un *reality show*, por consiguiente, viven encerrados, y cuando ocurre un atentado terrorista, no se dan cuenta de que los terroristas han tomado el canal de televisión y ya están dirigiendo ellos el juego.

Tanto Bizzio como Puig deciden iniciar sus textos *in medias res*: en el universo de *Realidad* partimos de “la realidad” (es decir, la toma del canal de televisión por los terroristas), en *El beso de la mujer araña* de “la ficción” (o sea, la conversación de los personajes en la cárcel sobre la protagonista de la primera película). Por lo tanto, mientras en Bizzio el punto de partida a la hora de crear su diégesis es el *reality*, en Puig serán las películas. Cabe señalar, respecto al motivo del encierro, que la producción literaria de Franz Kafka influyó relevantemente en ambos escritores. Bizzio dice que Kafka es su “escritor favorito de todos los tiempos” (*apud* Centenera 2023: s.p.) y que posiblemente gracias a él tiene una predilección por el tema del encierro<sup>1</sup>, mientras que Puig cuenta que “creo que él es el que mejor ilustra toda esa cuestión que a mí me interesa tanto: la opresión del medio ambiente sobre el individuo, la cuestión inconsciente, el mundo de cárceles internas que llevamos sin saberlo” (*apud* Corbatta 2002: 605).

A continuación, propongo un análisis basado en la vinculación de los textos de Puig y Bizzio, en las diferencias o similitudes respecto a sus técnicas, sus temas y su forma de narrar. Además, el motivo de la cárcel (interna o externa) y el papel (explícito o implícito) del cine serán factores fundamentales a lo largo del presente trabajo. Las preguntas principales son las siguientes: ¿cómo se relacionan los hilos narrativos, hasta qué punto está presente el narrador y cuál es la función que desempeña? ¿Cómo presenta el lugar, el paso del tiempo y los cambios de las personalidades Manuel Puig y cómo lo hace Sergio Bizzio? ¿Cuál es su método para representar los límites entre los distintos niveles ficcionales?

---

<sup>1</sup> El encierro no solo es un factor determinante en gran parte de los libros de Sergio Bizzio (por ejemplo, *En esa época* [2001], *Rabia* [2004], *Realidad* [2009], *Diez días en Re* [2017]), sino que también en su película *Bomba* (2013) cuya trama se desarrolla casi íntegramente dentro de un coche cargado de explosivos. Bizzio no solo es novelista, sino también guionista y director de cine, por lo que la influencia cinematográfica es igual de importante para él que para Manuel Puig (cuyas estrategias narrativas están vinculadas con su afición por el cine ya desde sus primeras novelas: *La traición de Rita Hayworth* [1968], *Boquitas pintadas* [1969] y *The Buenos Aires Affair* [1973]).

### La creación narrativa de las cárceles

Merece la pena destacar, antes que nada, que la diferencia fundamental entre los universos de Bizzio y de Puig es que mientras que en el primero somos espectadores (estamos “fuera”) y observamos el mundo del *reality* mediante los ojos de un narrador omnisciente (como lo demuestra la siguiente descripción objetiva y neutral de los asesinatos:

un disparo en el estómago, tres en el pecho y dos en el cuello, y cayó de espaldas sobre la espalda de la mujer. Inmediatamente nueve hombres saltaron sobre sus cuerpos. Uno de ellos agarró los cadáveres por las piernas, los arrastró hacia adentro y cerró la puerta mientras los ocho restantes [...] avanzaban corriendo por los pasillos del canal [Bizzio 2009: 8]),

en el segundo estamos “dentro” desde el inicio y conocemos la historia mediante la percepción subjetiva de los personajes (cabe poner de relieve el modo ingenioso de relacionar constantemente la situación de los presos con la película actual de la cual ellos dos están hablando:

–La chimenea está encendida, no, no me acuerdo, la luz debe venir del velador de la mesa de luz de él. Cuando la chimenea ya se está apagando Irena se despierta, queda apenas una brasa. Está ya aclarando.  
–Se despierta de frío, como nosotros. [Puig 2002: 21]).

En *El beso de la mujer araña* es una consecuencia lógica de la forma dialógica que el tiempo de la narración (del primer nivel, es decir, la conversación de los dos presos) coincide con el tiempo de la lectura; como si el lector/espectador “se encontrara dentro de un documental neorrealista que cuenta una historia «en vivo», sin ediciones ni cortes” (Levoyer Egas 2021: 37). En el texto con frecuencia aparecen puntos suspensivos para indicar el silencio de los personajes, no obstante, tanto la acción como las motivaciones se entienden perfectamente a través del diálogo, a pesar de las omisiones. Por ejemplo, cuando Molina acaba de leer una carta que ha llegado a Valentín, y después de terminar, él se la pide:

–Dámela.  
–¿Para qué la querés?  
–Dámela te digo, Molina.  
–Tomá.  
–...  
–¿Qué hacés?

- Esto.
- ¿Por qué la rompés?
- No hablemos más del asunto.
- Como quieras. (Puig 2002: 205)

Levoyer Egas explica que “[e]stos espacios narrativos permiten que el lector haga el papel de director, pues tiene la capacidad de llenarlos y desarrollar ideas que no están especificadas en nuestro «guion»” (2021: 37). Según Umbral, “[l]a imaginación nace de una limitación” (2007: 94). La ausencia de un narrador externo da al lector la oportunidad de imaginar y rellenar los huecos de la narración.

La novela se basa en los relatos de Molina, lo que causa la impresión de que todo es un largo monólogo de un solo personaje, pero las interrupciones de Valentín dan a menudo a la narración una dirección diferente:

- Va a la cocina y prepara tostadas, con mantequilla como dicen ellos, y cereales y...
- No hables de comidas.
- Y panqueques...
- De veras, te lo pido en serio. Ni de comidas ni de mujeres desnudas.
- Bueno, y lo despierta y él está feliz (...) (Puig 2002: 21)

También sucede a menudo que Molina aumenta la tensión con intención y en vez de ir al grano intercala preguntas retóricas: “¿Y quién está detrás de ella?, alguien trata de encender un cigarrillo, el viento apaga la llama del fósforo” (11). “–¿Quién es?”, pregunta Valentín, pero Molina todavía continúa con el suspense deliberado. “–Esperá. Ella oye el chasquido del fósforo y se sobresalta, se da vuelta” (11).

Además, la narración de Molina (que podemos tildar de narrador intradieético) a veces queda interrumpida por un narrador extradiegético que escribe las notas a pie de página para dar explicaciones de tipo científico sobre los orígenes de la homosexualidad. Este tipo de rupturas temporales se parecen mucho a la llamada “ruptura de cuarta pared”, técnica muy utilizada en el teatro y el cine, cuando alguno de los personajes realiza una explicación sobre cierto tema (Levoyer Egas 2021: 38).

En cuanto al nivel narrativo de las películas (el segundo nivel, es decir, el tiempo dentro de las historias ficcionales) cabe enfatizar en que cada historia tiene su propio ritmo y su propia dinámica. La primera “es una síntesis exacta de la historia *Cat people* [*La mujer pantera*] de Jacques Tourneur” (Coddou 1977: 142), y Molina la cuenta durante varios días, de una manera muy detallada; es la película mediante la

cual los protagonistas empiezan a conocerse.<sup>2</sup> La segunda, la película nazi, es totalmente imaginaria (pero, como cuenta Puig, su correspondiente ‘Boletín publicitario’ lo redactó en un estilo sacado de documentos nazis: pasó varias semanas leyendo literatura de propaganda nazi [142]); a Valentín esta ya no le gusta tanto como la historia de la mujer pantera, además, cuando Molina la termina tiene fuertes dolores de estómago, circunstancia que también influye en el ritmo de la narración.

La tercera se basa en una película real, *The Enchanted Cottage* (*Su milagro de amor*) de John Cromwell, que Molina se cuenta a sí mismo mientras Valentín está leyendo otra cosa, por lo tanto, esta historia no llega a ser verbalizada. Es un monólogo interior –a veces más, y a veces menos coherente, puesto que estamos en el subconsciente de Molina–, la película se mezcla con sus recuerdos, el pasado con la fantasía y con los deseos. Las oraciones fluyen infinitamente (con gran adjetivación, pero casi sin verbos), se plantean preguntas (“*los sillones están virados, dan el frente al piano de cola en madera, ¿de pino? ¿de caoba? ¿de sándalo!*” [Puig 2002: 114])–, se pone de relieve la musicalidad del texto, aparecen onomatopeyas (“*crac-crac las hojas al partirse como riendo, ¿la risa del bosque?*” [115]), y la narración es más bien un flujo de conciencia que muestra los sentimientos confusos de Molina hacia Valentín (se termina de esta manera: “*por suerte no se la conté a este hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que me gusten [...] éstas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución*” [129]). No cabe duda de que el papel del escritor/director/narrador cambia esencialmente en función de la audiencia. Cuando no hay ningún interlocutor a quién dirigirse, el relato y los pensamientos de Molina alcanzan un nivel de sinceridad imposible para un contador de historias tradicional, ya que en este caso él se libera de toda exigencia de los supuestos espectadores.

<sup>2</sup> La historia de *El beso de la mujer araña* empieza con la descripción de la protagonista de *La mujer pantera*: “A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer que todas” (Puig 2002: 9). Es interesante destacar esta descripción para ver que las interrelaciones entre la historia relatada (la de la mujer pantera) y la historia real de Molina (la “mujer araña”) son patentes desde los inicios. “Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos” (9). Así es la protagonista de la primera película según Molina: la mujer que se convierte en pantera si un hombre la besa. La caracterización de la mujer (Irene) se vincula con la figura del relator: Molina es la mujer que “algo raro tiene”, que “no es una mujer que todas”, puesto que es un hombre; un homosexual, que estaría dispuesto a convertirse en mujer tras el beso de Valentín, si fuera posible. De hecho, todas las películas tienen una protagonista relacionada con el personaje de Molina. Según explica Berneri, “[l]a rareza es el rasgo que une a todas las mujeres de las películas de Molina. Todas ellas ocultan algo: la mujer que oculta su condición animal, la doble agente de espionaje, la sirvienta cuyo rostro despreciable encubre la belleza, la mujer zombi, la cantante que se prostituye a escondidas de su amado” (2020: 3).

La cuarta película (“la de guerrilleros, es totalmente inventada” [Coddou 1977: 142]) tiene un ritmo mucho más acelerado, se narra en algunas horas; Molina la relata con la intención de distraer la atención de Valentín de su dolor. El nivel de la realidad aquí será más relevante que la ficción (hay muchas interrupciones); ninguno de los dos puede concentrarse en la película. Para terminar, tenemos un simple resumen –“Entonces el muchacho prefiere quedarse allí con ellos, y la mujer se vuelve sola a su trabajo de París, y la separación es muy triste, porque los dos se quieren de veras, pero cada uno pertenece a un mundo diferente, y chau, fin (Puig 2002: 140)”–, y ambos se van a dormir, pero el relato de cierto modo continúa en la mente de Molina, el texto de nuevo va en cursiva para señalar que se trata de un límite entre lo racional y lo irracional, ya que la historia de la película y la historia de Valentín y Molina se entrelazan cada vez más y más.

La quinta película, que Molina llama *La vuelta de la mujer zombi*, “tiene elementos (...) de *I walk with a zombie*, también de Jacques Tourneur” (Coddou 1977: 142). Otra vez una narración lenta, detallista, pero mezclada con los pensamientos (no expresados) de ambos:

Del terror la chica cae desmayada. En eso alguien detiene a la mujer esa tan rara. Es que ha llegado la negra esa tan simpática, ¿o me olvidé de contarte? una enfermera negra, vieja, buena, enfermera de día, a la noche deja sola con el enfermo grave a una enfermera blanca, nueva, la expone al contagio –No, no la nombraste. (Puig 2002: 186)

Tanto Molina como Valentín están bastante distraídos. En un momento dado deciden dejar la historia para el día siguiente, por tanto, hay una pausa en la narración del filme, y volvemos al nivel de la cárcel. Sin embargo, en este punto los monólogos interiores ya superan el diálogo del mundo concreto, los personajes están perdidos en su propio subconsciente:

–el cráneo de vidrio (...), fácil de romper un muñeco de vidrio, pedazos de vidrio filosos y fríos en la noche fría, la noche húmeda (...) ¿Me perdonás si te digo una cosa?  
–el paciente se levanta y camina de noche descalzo, toma frío, empeora ¿Qué? Decime.  
–el cráneo de vidrio lleno de estampas (...) estampas muertas, estampas de vidrio, filosas, tajejan, infectan de gangrena el pecho, pulmones, corazón Estoy muy deprimido, no te puedo casi seguir lo que me contás. Me parece que si lo seguimos mañana es mejor, ¿verdad? Y así hablamos de otras cosas. (200)

Y entonces hablan de otras cosas. En fin, ya desde los inicios están hablando de estas “otras cosas” a través de un lenguaje metafórico, y siguen hablando de ello, es decir, de ellos mismos. Podemos percibir un proceso gradual: como vamos llegando hacia el final de la novela cada vez tenemos menos tiempo, en otras palabras, los personajes se dan cuenta de que ya no podrán estar juntos durante mucho tiempo. El tiempo histórico, los años setenta, aunque nos hayamos olvidado de ello, irremediamente rodea este “tiempo fuera de tiempo” que se ha creado mediante los relatos de las aventuras de otros personajes. En un momento dado es inevitable volver a la realidad: Luis Alberto Molina (Procesado 3.018) y Valentín Arregui Paz (Detenido 16.115) están a cara de su destino que no será mucho más agradable que el destino de los protagonistas en las películas románticas y trágicas de Molina.

La última película (“es una especie de denominador común del cine mexicano de los años 40” [Coddou 1977: 142]) tiene un tinte melancólico debido a que se cuenta después de que Valentín y Molina tuvieron relaciones sexuales, y porque son conscientes de que aquella será su despedida, el “desenlace final” que irremediamente encierra toda historia.<sup>3</sup> La objetividad del informe en el penúltimo capítulo es perfecta para llamar la atención mediante el cambio radical de estilo a la diferencia entre “el dentro” y “la afuera”: paradójicamente la cárcel era el “mundo utópico” que correspondía a una sala de cine donde todas las historias fantásticas podían convertirse en realidad. Según expresa Valentín: “estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. (...) Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no” (Puig 2002: 228-229).

Sin embargo, el tiempo que pueden pasar dentro es limitado, y la libertad conllevará el temor, la dictadura, la muerte, la pérdida de la felicidad fugaz e incluso de la identidad. “El procesado fue puesto en libertad a las 8.30”, según podemos leer en el informe, “y llegó a su casa a las 9.05 de la mañana, en taxímetro, solo” (295). No faltan las informaciones concretas y objetivas, nos enteramos de los hechos de una manera eficazmente resumida. Pero ya no hay diálogo, no hay boleros, y tampoco conoceremos los sentimientos sinceros de Molina (aunque el lector avisado puede rellenar los huecos, como siempre: “A las 17, pese al frío, el procesado abrió la ventana, y allí se quedó largo rato observando –como en el día de ayer– hacia el noroeste” [297]).

<sup>3</sup> Mieke Bal explica respecto a los niveles de la narración las posibles relaciones entre los textos básicos y los textos intercalados (1990: 147-154). En *El beso de la mujer araña* la fábula intercalada es una indicación para el lector: como Bal dice, se puede interpretar el texto intercalado (las películas, en este caso) como texto espejo, es decir, es posible adivinar el final de la fábula básica (la separación y/o la muerte de Valentín y Molina) partiendo de la fábula intercalada (151). Como ya se ha mencionado, y como Garrido Domínguez también lo indica, las películas anticipan el destino de los presos: “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” (2000: 78).

La pérdida o, mejor dicho, la falta de la identidad es una cuestión igual de relevante en *Realidad*, dado que los personajes del *reality*, en cierto sentido, son actores que juegan a ser auténticos y quieren dar la impresión de que las situaciones que presentan son reales. No obstante, en el intento de parecer naturales se pierde la naturalidad. Pueden fingir la sinceridad y la autenticidad, pero son vacíos. Veamos la percepción de un personaje de *Realidad* que demuestra que el mundo de la dictadura y el del *reality* no están tan alejados, aunque la mentalidad ante la vida ha cambiado radicalmente: “El camarógrafo, que había cursado un año de teatro durante la dictadura militar, estaba seguro de que en ese momento lo que captaba con su cámara era ni más ni menos que la mejor actuación del chico en su breve carrera a las estrellas” (Bizzio 2009: 222). El camarógrafo está seguro de que Robin está actuando, *¿cómo no?* A diferencia de Puig, que “[n]o habla *de* la cárcel sino *desde* la cárcel, y no cuenta la tortura sino la voz que sobrevive a ella” (Goldchluk 2021: 222), el universo que crea Bizzio se sitúa en la cárcel del siglo XXI, en un mundo de fingimiento constante, donde el hombre “sería libre de actuar según su propia voluntad, si supiera lo que quiere, piensa y siente. Pero no lo sabe” (Fromm 2004: 293).

La evocación constante del mundo cinematográfico es un punto en común en las dos novelas: “La *cámara* entonces muestra la cara de ella *en primer plano*, en unos *grises divinos*, de un *sombreado perfecto*, con una lágrima que le va cayendo” (Puig 2002: 67), “Los *silencios*, las pausas entre *ruidos mínimos* (una silla que cae, un llanto ahogado) [...] dieron un rápido e inconfundible sentido al panorama: eso era, sin duda, el terror, su puesta en *escena sonora*” (Bizzio 2009: 11-12)<sup>4</sup>. Sin embargo, al observar el mundo del *reality* a primera vista llega a ser evidente la diferencia inherente de las dos épocas. No solo debido a los temas elegidos por los autores o por la forma narrativa de sus textos, sino también por el ambiente que se percibe mediante las historias. Hemos observado el ritmo y las pausas de *El beso de la mujer araña*; ahora vamos a echar un vistazo a *Realidad*:

La voz de Gran Hermano era la voz de Mario Lago (...)

—¿Estás bien, Robin? —fue lo primero que le preguntó.

—Sí.

Gran Hermano hizo una pausa. Mucha gente creía que esas pausas eran las de un hombre sereno y reflexivo, pero en realidad se producían cada vez que Mario Lago se apartaba del micrófono para escuchar lo que un guionista le decía al oído.

—Estuviste toda la tarde mirando fijo una cámara, y no es la primera vez que lo hacés...

---

<sup>4</sup> Los énfasis son míos.

—Miro a mi hijo.

Pausa.

—Robin, quiero aclararte que esta conversación no va a salir al aire, no va a ser emitida, así que podés hablar tranquilo. Estamos un poco preocupados por tu comportamiento.

Pausa larga.

—¿Entonces? —dijo Robin.

Pausa.

—Notamos que no te integrás a los demás, que estás siempre apartado — pausa—. Y mudo. ¿Realmente te sentís bien?

—Sí.

Pausa. (23-24)

La situación destacada más arriba es una escena reiterada de la novela: una muestra deliberada de la lentitud y el carácter forzoso de la comunicación. Hace hincapié, por un lado, en la sencillez (hasta la ignorancia) de los participantes y del público del *reality show*; por otro, en la ironía escondida en el título: la realidad extremadamente “real” dentro de la cual uno puede parecer sereno y reflexivo (dependiendo de la intención de los creadores), pero no sabe qué decir en el caso de si los guionistas no le susurran al oído.

Al parecer, los diálogos son similares a los de la novela de Puig: frases cortas, tono coloquial. Pero en Bizzio sirven más bien como un condimento y para ser la representación más real posible de lo insignificante y lo superficial; la trama no se desarrolla mediante los diálogos: en realidad, estos son las pausas dentro de la narración heterodiegética. Incluso, podríamos pensar que son superfluos, no obstante, al ver el ejemplo siguiente —Silvia Silvita, periodista, hablando con los cuatro ganadores (en un programa titulado *Ganadores*) después de que el juego se terminó— pronto nos daremos cuenta de la importancia de incluir este tipo de diálogos (a pesar de que aparentemente nadie dice nada relevante):

—¿Se dan cuenta? —y levantó la vista hacia los chicos (...)

—Sí —dijo Pau.

—Sí —dijo Romi.

—Sí —dijo Gaby.

Chaco asintió con la cabeza.

—¿No es tremendo?

Nadie abrió la boca.

—¿Sentían algo? —preguntó Silvita. —¿O ni idea de lo que pasaba afuera?

—Nada —dijo Pau.

—No, nada —dijo Romi.

–Nada –dijo Gaby.

Chaco negó con la cabeza.

(...)

–Claro –dijo Silvita–. Estaban encerrados y, de pronto, libertad –subrayó “libertad” con un hachazo horizontal de la mano–. Que es una manera extraña de decirlo, porque en realidad nunca estuvieron tan cautivos como durante esos días, ¿no?

–Sí –dijo Pau.

–Sí –dijo Romi.

–Sí –dijo Gaby.

Chaco asintió con la cabeza. (214-215)

La cuestión del encierro y de la libertad se subraya mediante la entrevista de Silvita sobre la experiencia de los participantes en el *reality* dominado por los terroristas. Los personajes, por fin, son libres; incluso ganaron el juego. Pero ¿la libertad de verdad significa asentir (tal vez negar), no más? ¿Basta con gritar “Sí, ¡somos individuos! ¡Todos somos diferentes!” (como en cierta escena emblemática en *La vida de Brian*)? Hemos dicho que se nota un tipo de deshumanización cuando en el informe final Molina se convierte en “el procesado” y solo nos quedan datos fríos y oficiales de la historia llena de emociones. Pues, en *Realidad* ya desde los inicios debemos cuestionar el peso de los actores como personalidades separadas. Como si todo y todo el mundo fuera deliberadamente insustancial: incluso las conversaciones cruciales se hacen absurdas debido a la narración.

El desarrollo de los acontecimientos centrales –igual que en la novela de Puig– se puede medir en semanas, pero llegamos a conocer el pasado de los personajes primordiales a través de relatos retrospectivos que se intercalan en la acción. La novela comienza con una escena bastante dinámica, pero mientras los terroristas van entrando al canal –corriendo por los pasillos, saltando sobre el cuerpo de sus víctimas– el narrador tiene tiempo para la presentación de cada uno de ellos. Por ejemplo, la de Sailab:

Así que Sailab no sabía ni leer ni escribir. Durante la ocupación rusa había completado su formación en los campos de refugiados de Pakistán. [...] La vida, hecha para él de religión y de polvo, lo encontraba ahora en un canal de televisión de la República Argentina, donde tenía por fin la oportunidad de apoyarle una ametralladora a un judío en la nariz. Odiaba a los judíos, pero nunca hasta el momento había visto uno. (14-15)

Las descripciones son breves, no rompen el dinamismo de la narración, y gracias a la ironía, tan habitual en Bizzio, podemos hacernos una idea cabal no sólo de los personajes, sino también de las barreras infranqueables entre los mundos que

los rodean. Sailab odia a los judíos, aunque nunca ha visto uno, no sabe nada de ellos. No necesitamos más información, ya que a través de estas pocas líneas se retrata implícitamente la prisión religiosa y sociocultural que restringe a los terroristas.

Al mismo modo, las reglas del juego en las que consiste el programa televisivo se presentan paralelamente con los jugadores quienes ya están encerrados hace cien días cuando sucede el asalto terrorista del canal. No son raros los saltos en el tiempo, la retrospcción en la retrospcción y las historias pequeñas esparcidas en el texto (por ejemplo, a la hora de contar sobre Robin que, en cierto modo, es el protagonista, y justificar la posición que desempeña entre los demás jugadores: “Un día, al comienzo de las últimas seis semanas, los chicos discutían algo en el jardín cuando apareció Robin” [35]).

Una característica fundamental de *Realidad* es que trata de transmitir cuantas más acciones paralelas, creando así un ambiente inquieto, bullicioso, dinámico. Por una parte, se hace mediante las pantallas, mostrando diferentes escenas al mismo tiempo:

Ommar les echó un vistazo a los monitores. En uno de ellos vio a un chico y una chica en una cama, semidesnudos (...), en otro había tres chicos más –dos mujeres y un varón– sentados a una mesa: comían algo (...) Los otros monitores mostraban un jardín con pileta de natación, un pasillo, un gimnasio, un sector del living... (13-14)

Por otra, hablando sobre una situación concreta y ampliando la imagen, hasta describir la reacción de todos los espectadores en las distintas partes del mundo. Por ejemplo:

Se hizo un silencio. Fue un silencio vacío, plano, que subrayaba lo que miles y miles de espectadores aburridos, divertidos, desconocidos, ricos, sádicos, desocupados, inhumanos, fumando, bebiendo, rascándose una axila, supieron desde el primer momento, incluso antes que él, y sin necesidad de dudar o de sufrir. (39)

Énfasis en las masas en vez de los protagonistas. La multitud desconocida lo sabe todo, incluso antes que los personajes mismos. La importancia del público no se puede dejar al segundo plano. Se manifiesta aún más explícitamente en la cita siguiente que pone de relieve la tensión creciente en el Gobierno por la presencia de los terroristas y la situación de los rehenes:

Todo el mundo golpeaba las mesas. Nunca se golpearon tantas mesas como durante esas primeras horas. Mesas de comedor, escritorios, mesas de luz, mesas grandes o ratonas, de madera o de vidrio, esa noche todas las

residencias particulares de todos los funcionarios del Gobierno y de todos los despachos recibieron al menos un puñetazo. ¿Qué hacer? ¿Y cómo? ¿Cuándo? (94)

Como Fernández Mallo escribe, “[l]a multitud es irrepresentable, la multitud no tiene forma estable, resulta tan amorfa como sustancialmente abstracta” (2023: 21). A pesar de esto, Bizzio consigue representar la multitud. Todo el mundo está presente a la vez (y nadie está presente; no es una paradoja), en cualquier momento apagan el televisor si les da la gana. El tiempo es limitado: hay que ganar la simpatía de los espectadores. Y en otro sentido también: hay que llegar a un acuerdo con los terroristas antes de que les asesinen a todos. Cabe poner de relieve que mientras que en Puig el paso del tiempo que les queda juntos a los personajes provoca, sobre todo, melancolía, en Bizzio se percibe el aumento de la tensión. Al fin y al cabo, estas expresiones describen con bastante acierto los dos universos estudiados: melancólico, triste, desesperante —la cárcel del “antes”—; y tenso, agitado, incontrolable —la del “ahora”.

### **El objetivo de la cárcel: ¿encerrar o excluir?**

Un aspecto interesante para examinar en relación con el motivo de la cárcel es que el encarcelamiento, en general, tiene que ver con alguna desviación: un comportamiento no aceptado, una acción que no corresponde a las normas impuestas por la sociedad. Al cometer un acto que se decidió tildar de “delito” el castigo es el aislamiento: los delincuentes tienen que estar separados del resto. De hecho, la separación puede ocurrir de dos maneras diferentes: “no te dejo salir” (de la cárcel) o “no te dejo entrar” (no puedes formar parte de la sociedad). En este apartado nos detenemos para observar estas dos caras de la misma moneda: el castigo de ser diferente del resto puede ser tanto el encerramiento como la exclusión total de la sociedad. (En cierto sentido, la cárcel ya en sí es la exclusión total.)

El rechazo ante lo diferente (por tanto, inaceptable) a menudo conlleva la discriminación; el concepto de “lo normal”, lo aceptable va cambiando, igual que la definición de “lo humano”. Según resume Ferrando,

[h]istorically, the recognition of the human status has been regularly switched on and off. In Western history, for instance, the concept of the “human” has been reinscribed within categories marked by exclusionary practices. Sexism, racism, classism, ageism, homophobia, and ableism, alongside other forms of discrimination, have informed the written and unwritten laws of recognition as to who was to be considered human. (2019: 4)

En realidad, no hay que cometer ningún crimen para ser excluido de la sociedad, basta con ser un poco distinto, raro y extraño: no encajar. Pensemos en la mujer pantera de Molina en Puig, el personaje central de la primera película: “la leyenda es que la raza de las mujeres pantera no se acabó y están escondidas en algún lugar del mundo, y parecen *mujeres normales*, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una *bestia salvaje*”<sup>5</sup> (Puig 2002: 20). No solo aparece la dualidad de lo humano y lo monstruoso —una mujer normal que se convierte en una bestia salvaje—, sino también el miedo: el temor de Irene a ser una bestia y el temor de los demás a la bestia.

Los personajes saben perfectamente cuál es la consecuencia de si no les consideran normal y si no les consideran un ser humano. Por eso tiene tanto miedo Irene (“esos cuentos la asustaron mucho cuando era chica, y ha vivido siempre con la pesadilla de ser una descendiente de aquellas mujeres” [20]): no quiere ser una de las excluidas. Ya en la primera frase de la novela, como hemos destacado antes, hace hincapié en el carácter distinto de ella: “se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas” (9). Y cuando aparece la otra mujer en el restaurante y la reconoce, además, “le habla en un idioma rarísimo” (17) que solo ellas dos entienden, Irene se asusta mucho porque, claro, no quiere pertenecer al grupo de “aquellas mujeres”. Cabe poner de relieve la repetición de la palabra “raro” tanto respecto a la descripción de Irene como la de la otra mujer pantera: “[e]s una mujer hermosa, al primer vistazo, pero enseguida después se le nota algo rarísimo en la cara, algo que da miedo y no se sabe qué es. Porque es una cara de mujer pero también una cara de gato” (16-17). Lo extraño, lo desconocido, lo incomprensible o una persona mitad mujer-mitad pantera da miedo, indudablemente. A pesar de que no tiene malas intenciones.

Si alguien es demasiado diferente tiene que disimular (y ocultar su parte de “monstruo”), en el caso contrario no podrá convivir en la sociedad con “las personas normales”. Veamos el ejemplo de Molina: es homosexual. No es tan grave como ser una pantera, pero el paralelismo es evidente. Es diferente del resto. Por tanto, la necesidad de “ser normal” está muy presente en su conversación con Valentín; Molina ya sabe que todos los que le rodean tienen la intención de cambiarlo:

—Y ahora te tengo que aguantar que me digas lo que dicen todos.

—A ver... qué te voy a decir?

—Todos igual, me viene con lo mismo, isiempre!

—Qué?

—Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer porque la mujer es lo mejor que hay. (26)

<sup>5</sup> Los énfasis son míos.

Pero poco después, cuando Molina empieza a contarle sobre el chico que le gusta (que “es un hombre *normal*”<sup>6</sup> [70]), Valentín dice: “[c]reo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (71). El primer paso es reconocer: no sé nada de ti –de “la gente de tus inclinaciones”–, pero estoy abierto para escucharte.

La opción que Manuel Puig ofrece al añadir las notas a pie de página, interrumpiendo, de este modo, la narración “normal” e intercalando textos científicos en su novela, es el conocimiento de lo diferente en vez del rechazo inmediato. Según el mismo Puig explica en una entrevista, “[e]l propósito fundamental de las notas es enriquecer la visión de la homosexualidad abriendo un campo de posibilidades que rebasa las características concretas del personaje Molina” (Echavarren 2002: 600). La primera nota aparece justamente en este punto: cuando Valentín confiesa que sabe muy poco del tema. Esta nota explica tres teorías sobre el origen físico de la homosexualidad y la refutación de las tres, luego las siguientes notas explican otras teorías, cada vez más modernas y, de este modo, “se prepara al lector para el encuentro sexual entre Molina y Valentín [...] hac[e] este encuentro más aceptable” (Ríos Parra 2005: 45).

El motivo de la cárcel en Puig tiene una eminente importancia tanto a nivel narrativo (el espacio cerrado es primordial para el desarrollo de la historia mediante el diálogo de los protagonistas) como simbólico: “[e]s un sitio de reclusión donde se coloca lo que la sociedad no quiere ver o no quiere escuchar” (23). Molina y Valentín son marginados: por razones diferentes, pero están excluidos de la sociedad, por lo que, a pesar de que son muy distintos, tienen algo en común. “El discurso político del revolucionario y las ficciones románticas del homosexual se encuentran dentro de un diálogo” (Kerr 2002: 646) y los personajes poco a poco van comprendiendo y aceptando el acercamiento y la forma de ser del otro. “La novela se presenta como una serie de intercambios parcialmente coincidentes entre sujetos que a la vez se diferencian y se identifican” (644). Para no solo aceptar, sino identificarse con la perspectiva ajena la mejor manera es estar encerrado con la persona “distinta” y escucharla.

Según Bost destaca, “Molina’s stories reveal a hidden, perhaps unconscious intention to speak about his deepest and darkest inner self. The movies he remembers and tells about deal with issues like identity, political consciousness, relationships, and self-sacrifice” (1989: 93). Los dos presos aparentemente no hablan de sí mismos, sino de figuras ficticias, sin embargo, estos personajes de ficción son ellos mismos, o podrían ser ellos (o pueden imaginar que son ellos mismos). “El lenguaje es su mayor defensa”, escribe Kerr, “en contra del paso del tiempo y la llegada de la muerte. Lo que en la

---

<sup>6</sup> El énfasis es mío.

novela da vida es la posibilidad de contar historias y vivir a través, y también dentro, de una ficción” (2002: 647-648). La fantasía sirve, en parte, para refugiarse de la realidad y, en parte, para relacionarse con la realidad. Mientras está contando las películas Molina habla de su propia realidad y Valentín, que a veces interrumpe la narración para contradecir o detallar sus propias ideas, aprende mucho de él: su perspectiva cambia y se da cuenta del aspecto intangible de ciertas experiencias valiosas. Veamos el siguiente ejemplo:

- Molina...
- Uhm?
- Mirá las sombras que echa el calentador.
- Sí, yo siempre las miro, ¿vos nunca las mirás?
- No, no me había dado cuenta.
- Sí, yo me entretengo mucho mirando las sombras mientras está el calentador prendido. (Puig 2002: 206)

El capítulo termina con esta escena: ya sabemos que Molina siempre estaba mirando las sombras, pero Valentín nunca se había dado cuenta, hasta ese momento. No necesitamos más palabras para entender por qué es tan significativo: estas líneas sintetizan perfectamente cómo es posible descubrir la belleza en las cosas más sencillas del mundo (y cómo encontrar valores en una situación terrible). “Molina señala la diferencia entre saber (o creer) algo racionalmente y sentirlo (desearlo) emocionalmente” (Kerr 2002: 661). Muestra algo tan valioso a Valentín con su forma de ver el mundo que sería imposible experimentar entre otras circunstancias. De hecho, ambos personajes cambian gracias a la influencia del otro:

Molina experimenta cierta politización en las acciones, aunque lo haga, asimismo, por amor, igual que las heroínas de las películas que narra a Valentín; y Valentín, a su vez, logra alcanzar un espacio discursivo menos sometido al poder y, aún mejor, más adherido al espacio imaginario del fantaseo (que Molina lo enseñó a buscar), donde a lo mejor puede protegerse de la violencia simbólica o física que lo amenaza, y puede ayudarlo a soportar los dolores de la prisión y de la tortura en la cárcel. (Alves 2011: s.p.)

La cárcel es “un espacio interiorizado [...] que protege de la represión; allí no es como afuera: nadie reprime a nadie, aunque sus ocupantes sean víctimas [...] del ‘doble error argentino’: la represión política y la represión sexual” (Garrido Domínguez 2000: 93). En *El beso de la mujer araña* los personajes están protegidos, en cierto modo: encerrados y excluidos, pero se apoyan mutuamente, pueden contar con el otro. Como Valentín resume:

aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie. [...] 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 cambio. (Puig 2002: 228-229)

Aquí está la clave: “sin pedir nada a cambio”. Es una idea inconcebible en el mundo capitalista de nuestros días y también es difícil de imaginar en la celda de Puig. Pero aquí, en esta celda, Valentín y Molina están solos, no hay nadie vigilándolos, por tanto, las reglas acostumbradas de una sociedad tampoco son vigentes. Si se comportan como dos seres humanos, es porque tienen la libertad de hacerlo: pueden expresar sus sentimientos con sinceridad. Es una verdadera “isla desierta” para ellos dos; saben que los opresores existen, pero están fuera, al otro lado del muro, y hasta que los presos no salen, nadie les hace daño.

La diferencia fundamental entre los dos universos estudiados consiste en el distinto matiz que el encerramiento tiene: en Puig Valentín y Molina están excluidos, por consiguiente, escondidos, “la sociedad [...] los ha apartado de su seno recluyéndolos” (Ríos Parra 2005: 39), pero en la novela de Bizzio sucede lo contrario. En *Realidad* los participantes del *reality* están encerrados justo para ser exhibidos: los personajes no tienen momentos de intimidad, los vigilan constantemente. Encima, cuando “se les regala” un poco de tiempo en privado, no saben qué hacer con esta posibilidad: están allí para ser vigilados. “Fue una charla desconcertante, porque estaban allí para ser vistos, estaban allí para exhibirse y no había nada en el mundo que les interesara menos que la privacidad” (Bizzio 2009: 55).<sup>7</sup> Es un mundo diferente en el que todos viven para actuar; según escribe Debord en *La sociedad del espectáculo*, “[t]odo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (1995: 8). Para comprender el universo de *Realidad* tenemos que saber que el *reality* forma parte íntegra de la vida real:

---

<sup>7</sup> En relación con la desaparición de la vida privada en la historia de Bizzio merece la pena mencionar la novela *Blind Faith* (2008) de Ben Elton. El escritor inglés construye en su libro un mundo distópico sin privacidad (que remite tanto a *1984* de Orwell como a *Fahrenheit 451* de Bradbury) donde todo el mundo tiene que compartir por internet obligatoriamente cada momento de su vida. La sinopsis de *Blind Faith* empieza de esta manera (y con estas dos frases resume perfectamente el tema principal de la novela que nos interesa a propósito de *Realidad*): “Imagine a world where everyone knows everything about everybody. Where ‘sharing’ is valued above all, and privacy is considered a dangerous perversion”.

El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. (9)

“El irrealismo de la sociedad real”, justamente esto es lo que se manifiesta en la novela de Sergio Bizzio. El *reality* es una forma de diversión acostumbrada y un espectáculo cotidiano en la sociedad actual: Robin y los demás sirven como un tema de discusión para las personas que conviven y se relacionan dentro de este mismo espacio y ámbito cultural. Están expuestos con el fin de crear cierto tipo de “película interactiva”. Los espectadores pueden votar y tienen el poder de decidir quién será expulsado de la Casa y quién seguirá jugando; son coguionistas, en cierto sentido, y participan en el desarrollo de la historia.

Y ¿qué quiere ver el público? Todo lo que *En el beso de la mujer araña* todavía era necesario ocultar: lo diferente, lo extraño. Robin es “raro, especial, único, singular” (Bizzio 2009: 25), por lo que él es el ganador para los espectadores, sin duda. “Hacía rato ya que sus compañeros de encierro se habían dejado caracterizar por los guionistas y editores del programa, en roles que iban desde «el buenazo» y «la ingenua» hasta «el ladino» y «la infiel»” (26), pero Robin no. Es ajeno a todo, o finge ser ajeno (“se distinguía de los demás por su silencio y por su ausencia” [18]); esta es su manera de participar en el juego en el que todos tienen la intención de destacarse: él simplemente no participa. Este comportamiento (“[n]o participaba de las duchas colectivas ni de los festejos, no cocinaba, no limpiaba, no hablaba bien ni mal de nadie y pasaba más tiempo que ninguno en la cama” [18]) resulta tan llamativo que es suficiente para ganar la simpatía del público. Ser distinto ya no es negativo, lo contrario: esta es la meta porque este camino conduce hacia la fama y el dinero. Además, Robin dice algo inconcebible: “[y]o no estoy acá por la plata ni por la fama ni por nada de todo eso” (21). Dice que participa en el programa para que su hijo lo vea.

La motivación de los personajes determina la acción y es más que evidente que los personajes de Bizzio quieren algo muy diferente que los de Puig. No tienen la intención de relacionarse entre ellos, no les interesan las historias de los demás, no son capaces de ver más allá del juego y la necesidad imperiosa de ganar. “Los recientes desarrollos sociales y el cambio de estructura de la atención provocan que la sociedad humana se acerque cada vez más al salvajismo”, escribe Han (2012: 34), y su idea resulta primordial para entender el mundo y los personajes de Sergio Bizzio.

Los logros culturales de la humanidad [...] se deben a una atención profunda y contemplativa. La cultura requiere un entorno en el que sea posible una atención profunda. Esta es reemplazada progresivamente por una forma de atención por completo distinta, la hiperatención. Esta atención dispersa se caracteriza por un acelerado cambio de foco entre diferentes tareas, fuentes de información y procesos. (35)

En este universo moderno ya no es posible prestar atención durante más de cinco minutos y es impensable estar escuchando largos monólogos; hay que mostrar algo muy interesante, muy llamativo y extraño para captar la atención del público. El personaje de Robin consigue lo que todos quieren con una estrategia inusitada: escuchando a los demás.

Robin hacía maravillas en ese muro que los psicólogos llaman “escucha”: a veces los escuchaba, a veces no los escuchaba, a veces ni siquiera los oía, a veces fingía oírlos y también escucharlos, a veces los interrumpía para preguntarles qué decían, a veces escuchaba la voz de otro, a veces oía romper una ola muy retrasada en su memoria, a veces un ladrido, a veces un rumor, a veces palabras sueltas, pero siempre entendía y sabía: iera tan fácil, después de todo! Tenía la Casa bajo el pulgar, como a un insecto. (Bizzio 2009: 28)

La atención –incluso la atención fingida– le proporciona un poder considerable y una situación privilegiada dentro de la Casa. La comunicación, igual que en *El beso de la mujer araña*, es primordial, sin embargo, aquí el silencio de Robin es una estrategia, las historias de los otros personajes también son diferentes tácticas para conseguir su objetivo; no hay afecto, las emociones son pura actuación. Las lágrimas de Robin al contar la historia de su hijo a Romi sirven para que ella también lllore. Y “Romi también lloró” (20). Además, “[l]loraron sus compañeros y un millón de espectadores” (20). Es interesante, según destaca Vasconcellos, que

por mais que o narrador ironize a falta de capacidade intelectual dos participantes, ele é desmentido cada vez que sua função na trama se limita a mostrar as cenas pelas câmeras e são os próprios participantes que demonstram que são conscientes do jogo, como autênticos profissionais da arte da enganação e maquinam as estratégias que precisam atuar para tal o qual efeito na audiência. (2017: 113-114)

Robin alcanza su objetivo, conmueve al público, por lo tanto, él sigue en el programa mientras el resto de los participantes van a ser expulsados poco a poco, hasta que un día llegan los terroristas, atacan el canal de televisión y los jugadores se

convierten en rehenes. No obstante, su cárcel no cambia: ellos siguen siendo encerrados y exhibidos todo el tiempo, y a pesar de que su nivel intelectual es cuestionable, saben perfectamente cuál es la meta: ser lo suficientemente interesante, llamativo o diferente para que la audiencia lllore o ríe al escuchar sus historias y al ver “el espectáculo”.

Además, el espectáculo puede ser cualquier cosa: cuanto más escándalo, mejor. Cabe mencionar, sin embargo, que en *Realidad* la homosexualidad tiene un matiz bastante diferente que en la novela de Puig y no parece ser suficiente para que uno destaque en el *reality*. “Qué increíble –se dijo Chaco–, ahora todo el mundo sabe que soy puto, y encima que estoy enamorado” (Bizzio 2009: 39). Chaco hace esta reflexión tras confesar a Robin que está enamorado de él (siendo consciente, naturalmente, de que miles y miles de espectadores van a escuchar sus palabras). Como vemos, le afecta mucho más la confesión de su amor que la revelación de su homosexualidad. “Fue esto –el reconocimiento de su amor más que de su sexualidad– lo que hizo que rompiera en llanto. A lo que hay que sumar la indiferencia de Robin que miraba el techo como un ser tallado en hielo” (39).

En este mundo no hay nada peor que la indiferencia. El hecho de no causar ningún efecto es incluso peor que el desprecio. La reacción del público es más importante que los sentimientos de uno mismo, pero, en el fondo, los personajes son seres humanos: no es posible determinar dónde empieza la actuación y hasta qué punto son sinceras las lágrimas de Chaco. “Nunca sabremos, por más que sepamos que es un juego, quién está simulando y quién no. Nunca sabremos dónde queda la «realidad» de lo que hacen los personajes, particularmente Robin. Nunca sabremos hasta dónde llega el poder del guión” (Catalin 2010: 101).

Como escribe Debord, “[l]a exterioridad del espectáculo con respecto al hombre activo se muestra en el hecho que sus propios gestos ya no le pertenecen, sino que pertenecen a un otro que se los representa” (1995: 18). Es una buena formulación de lo que ocurre con la gente cuando participa en un *reality show*: sus propios gestos ya no le pertenecen. A Chaco “le dolía que Robin lo escuchara sin mosquear” (Bizzio 2009: 38), sin embargo –y esta es la clave– su dolor era un dolor “secundario, televisado” (38). En el canal no es posible olvidarse de la existencia de las cámaras en ningún momento. Se puede jugar a ser personas reales y crear situaciones aparentemente reales, pero un programa televisivo no puede ser otra cosa que un programa televisivo, igual que “ninguna realidad podría leerse como novela; entonces sencillamente ya no tendríamos realidad” (161). El significado del *reality show*, según explica Menczel, es un “oxímoron por excelencia, donde la existencia empírica constituye simplemente una sensación ilusoria” (2017: 226).

El tema de los límites entre lo real y lo ficticio vuelve a conducirnos hacia el motivo de la prisión: parece evidente que el comportamiento de los personajes cambia

debido al hecho de que estén encerrados (encerrados y excluidos, en el caso de Puig; encerrados y exhibidos, en Bizzio). El muro que los separa del resto es primordial respecto al encerramiento: todos quieren traspasar la frontera entre los dos mundos, entre “el dentro” y “la fuera” (los presos de la cárcel de Puig quieren traspasarla para salir, los expulsados del *reality* de Bizzio para volver a entrar).

### Conclusiones

Como en la introducción se ha mencionado, Kafka era una influencia relevante tanto para Puig como para Bizzio. Pensemos en *La metamorfosis*: Gregor Samsa se convierte en un bicho gigante (se queda encerrado tanto en su cuerpo como en su cuarto) y nadie entiende sus palabras (y nadie sabe que él sigue entendiendo el habla humana). En ambas novelas analizadas está presente el tema de la comprensión y la incomprensión, pero en Puig destaca el éxito, en Bizzio el fracaso de la comunicación. Los diálogos en *Realidad* generalmente están acompañados de una descripción del narrador omnisciente que nos proporciona información sobre el tono de los personajes, sobre su estado de ánimo durante la interacción y sobre las circunstancias del lugar donde la conversación se lleva a cabo. Por el contrario, en la novela de Puig el diálogo

transcribe el discurso y el silencio de los dos protagonistas, sin ningún tipo de comentario ni referencia. O sea que el diálogo elimina totalmente todos los verbos dicendi, y todas las indicaciones acerca del contexto conversacional, poniendo al lector en presencia de un texto comparable al de un diálogo teatral o un guión cinematográfico. (Ezquerro 2002: 488)

En *El beso de la mujer araña*, según resume Kulin, el estatus de la prisión y del mundo exterior se invierte, el mundo se convierte en una prisión y la celda en un espacio de libertad (1995: 26). Gracias a la posibilidad de conversar los personajes se sienten libres, incluso experimentan cierto tipo de felicidad.<sup>8</sup> La experiencia compartida del encerramiento y las limitadas posibilidades en el espacio reducido hacen que los

---

<sup>8</sup> Pensemos en uno de los personajes encarcelados más famosos de la literatura universal, Edmundo Dantés, que “se había acostumbrado a hablar con su carcelero, que era más mudo que el anterior si es posible. Hablar con un hombre, aunque no le respondiese, había llegado a parecerle una gran felicidad. Hablaba para escuchar su propia voz, pues cierta vez que ensayó en hablar a solas, su voz le dio miedo” (Dumas 2004: 119-120). En *El conde de Montecristo* se demuestra el proceso de desesperación de un preso en la cárcel debido a la falta de compañía. De hecho, Dantés ya decide matarse cuando escucha un ruido extraño y entra en contacto con otro preso que está cavando con la intención de huir de la cárcel. Cuando logra entrar en contacto con él mediante la pared entre sus calabozos ya no quiere morir: “Desde aquel instante se entregó en cuerpo y alma a su felicidad: ya no estaría solo, quizás iba a ser libre; y lo peor que podría sucederle, si seguía preso, era tener un compañero, y como es sabido, la prisión en compañía solo es media prisión” (132-133).

dos personajes se comprendan cada vez más y más hasta el punto de enamorarse y tener relaciones sexuales. Algunas veces uno de los interlocutores ni siquiera reacciona verbalmente, pero esto no significa que no haya comunicación no verbal: el silencio puede ser muy significativo y los personajes pueden decir mucho mientras están callados.<sup>9</sup> Veamos cómo se describe la unión sexual en *El beso de la mujer araña*, y cómo se comunica Valentín mediante el silencio:

—...  
—¿Ya guardás los libros, tan temprano?  
—...  
—¿No esperás que apaguen la luz?  
—...  
—¿No te da frío sacarte la ropa?  
—...  
—Qué lindo sos...  
—...  
(Puig 2002: 291)

Sin embargo, entre los personajes de *Realidad* no hay relaciones profundas, a menudo no entienden o malinterpretan las palabras o los gestos de los demás: “Ninguno de los dos alcanzó a entender qué era lo que pasaba” (Bizzio 2009: 8); “Sailab no entendía nada de nada sobre el asunto” (15); “No sé. No entiendo ni de qué estamos hablando” (34); “Pérsico se pasó una mano por la cara, como si necesitara limpiársela antes de alzarla hacia los demás, y les dijo que había algo raro, muy raro, algo que no entendía” (45-46); “Pau no entendió a qué se refería” (80), etc.

Después de sobrevivir la opresión de una dictadura hay que sobrevivir “la libertad” de los *realities* donde en vez del encierro concreto en una cárcel física hay que enfrentarse con el autoencierro voluntario y con las consecuencias de ello. La vigilancia constante en el mundo moderno implica que uno pierda la capacidad de distinguir entre lo real y lo ficticio: la realidad parece una ilusión (“la sangre de Robin empapando las rodillas de Chaco era para ellos un relato” [194]). La libertad se pierde junto con la identidad, la distinción entre lo público y lo privado también se difumina—los personajes ya no saben cuándo hay que actuar y cuándo no—, la vida privada se convierte en un espectáculo. Como Robin formula al final de *Realidad*: “Sé que nadie me está filmando y no me dan ganas de llorar” (205). Si no hay cámaras, los sentimientos también pierden su sentido. En nuestros días los límites y obstáculos son disfrazados de libertad, pero este engaño fácilmente causa enfermedades psíquicas y mentales; según explica Byung-

<sup>9</sup> Véase “El texto ausente en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig: silencios y reticencias de una época” (1990) de Cuervo Hewitt.

Chul Han en *La sociedad del cansancio*: “[l]a supresión de un dominio externo no conduce hacia la libertad; más bien hace que libertad y coacción coincidan” (2012: 31).

En definitiva, la libertad en ningún caso conlleva la felicidad para los personajes. En las novelas de Puig y de Bizzio podemos ver los dos extremos respecto a la cuestión del encierro: estar encarcelados (en *El beso de la mujer araña*), experimentar la represión de una dictadura sin la menor posibilidad de actuar, o estar expuestos (en *Realidad*), vivir en un mundo hiperreal sin la menor posibilidad de *no actuar*.

### Bibliografía

- ALVES, Wanderlan da Silva (2011). “Narrar para resistir: diálogo y seducción como estrategias de resistencia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N.º. 47.
- AMÍCOLA, José; ENGELBERT, Manfred (2002). “Fragmento del Seminario con Manuel Puig en Göttingen. Encuentro del 29 de mayo de 1981”. En José AMÍCOLA y Jorge PANESI (Coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*, edición crítica, Madrid: ALLCA XX, 625- 637.
- BAL, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BERNERI, Leonardo (2020). “La ficcionalización de la lectura: didáctica y política en *El beso de la mujer araña*”. *Orbis Tertius*, 25(30), e175. <https://doi.org/10.24215/18517811e175> [29/01/2025].
- BIZZIO, Sergio (2009). *Realidad*. Buenos Aires: Mondadori.
- BOST, David H. (1989). “Telling Tales in Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña*”. *South Atlantic Review*, 54(2), 93-106.
- BRAVO ROZAS, Cristina (1994). “Los metarrelatos en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. En José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO (Coord.), *Nociones de literatura: Seminario de Teoría de la Literatura de Cádiz*, Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1994, 83-96.
- CATALIN, Mariana (2010). “Sergio Bizzio: el presente *entre* la novela y la televisión”. En Alberto GIORDANO (Ed.), *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 89-112.
- CENTENERA, Mar (2023). “Sergio Bizzio, el secreto literario mejor guardado de Argentina”. *El País*. <https://elpais.com/babelia/2023-09-16/sergio-bizzio-el-secreto-literario-mejor-guardado-de-argentina.html> [04/10/2024].
- CODDOU, Marcelo (1977). “Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: *El beso de la mujer araña*”. En Julia ROMERO (Ed.), *Puig por Puig: imágenes de un escritor*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006, 140-142.
- CORBATTA, Jorgelina (2002). “Encuentros con Manuel Puig”. En José AMÍCOLA y Jorge PANESI (Coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*, edición crítica, Madrid: ALLCA XX, 601-624.

- CUERVO HEWITT, Julia (1990). “El texto ausente en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig: silencios y reticencias de una época”. *Chasqui*, 19(2), 51-57.
- DEBORD, Guy (1995 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- DUMAS, Alexandre (2004). *El conde de Montecristo*. Barcelona: Penguin Random House.
- ECHAVARREN, Roberto (2002). “*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto”. En José AMÍCOLA y Jorge PANESI (Coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*, edición crítica, Madrid: ALLCA XX, pp. 593-601.
- EZQUERRO, Milagros (2002). “«Shahrazad ha muerto». Las modalidades narrativas” En José AMÍCOLA y Jorge PANESI (Coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*, edición crítica, Madrid: ALLCA XX, pp. 487-502.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2023). *La forma de la multitud*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FERRANDO, Francesca (2019). *Philosophical Posthumanism*. New York: Bloomsbury Academic.
- FOUCAULT, Michel (1988). “El sujeto y el poder”. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- FROMM, Erich (2004 [1941]). *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- FUNES, Vera (2015). “Manuel Puig, más allá de la vanguardia”. *Prensa Obrera*, 1375. <https://prensaobrera.com/cultura/manuel-puig-mas-alla-de-la-vanguardia> [10/04/2024].
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2000). “M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 29, 75-102.
- GOLDCHLUK, Graciela (2021). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- HAN, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- KERR, Lucille (2002). “La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*”. En José AMÍCOLA y Jorge PANESI (Coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*, edición crítica, Madrid: ALLCA XX, 641-675.
- KULIN, Katalin (1995). *Manuel Puig külön útja*. Budapest: Akadémia.
- LEMA MOSCA, Álvaro (2013). “Fronteras de sal: el cine en «El beso de la mujer araña» de Manuel Puig”. *Lumen et virtus*, IV(9), 178-188.
- LEVOYER EGAS, Valeria Doménica (2021). *El cine en aspectos narrativos de la novela El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- MENCZEL, Gabriella (2017). “Simulacro e hiperrealidad en la novela *Realidad* de Sergio Bizzio”. En Balázs-Piri PÉTER y Santosné Blastik MARGIT (Eds.), *América: tierra de utopías*. ELTE Eötvös Kiadó, 221-227.

- PUIG, Manuel (2002 [1976]). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- RÍOS PARRA, Daniela (2005). *Lectura cinematográfica de El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en literatura. Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110269> [29/01/2025].
- VASCONCELLOS, Ellen Maria Martins de (2017). *Entre (ou além) (d) o real e a ficção: a televisão em Realidad, de Sergio Bizzio e Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued*. Tesis doctoral. Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-05042017-090640/> [29/01/2025].
- ZOMBORY, Gabriella (2019). *La función del encierro y la posición 'entre' en la narrativa hispanoamericana después de los años 50. Detrás de los espacios de Juan Carlos Onetti y José Donoso*. Tesis doctoral. Universidad Eötvös Loránd. <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/51719> [29/01/2025].