

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA, LAS FUENTES MISMAS DE LA NARRACION

Juan-Manuel García Ramos

Puede resultar paradójica la vocación fabuladora, la necesidad de «contar una historia», que se observa en la trayectoria creativa de Manuel Puig, si la comparamos con la desconfianza que éste siempre ha mostrado por el narrador tradicional (en otro lugar ya nos hemos detenido en trazar la diferencia ostensible entre narrador¹ y relator que se observa en sus novelas anteriores *Boquitas pintadas* y *The Bs. Aires affairs*). El mismo Puig ha explicado que esa propensión suya a eludir la subjetividad no es casual. «Es posible que Freud -ha dicho- haya terminado con el relato en tercera persona omnisciente. Antes de Freud se suponía que el hombre estaba contenido totalmente en su pensamiento consciente, ¿no?, entonces siguiendo esa consciencia se abarcaba totalmente el personaje. Esa credulidad de los escritores en el contenido consciente los hacía funcionar en tercera persona, pero hoy ya no se puede dar por descontado una cantidad de capas de consciencia, semiconsciencia, inconsciencia... Mi intención es precisamente ayudar mediante ataques oblicuos, a que emerjan esos contenidos ocultos, que si fueran enfocados frontalmente se resistirían a desaparecer»².

No obstante, estos principios aducidos, de cara a la producción anterior de Puig, encierran algunas contradicciones. Es obvio, y él mismo lo reconoció en su debido momento, que los relatores que exhuman, desde sus respectivos alumbramientos, las vidas de Gladys Hebe D'Onofrio y de Leo Druscovich en *The Buenos Aires affairs* (capítulos tercero y sexto, encabezados por los lemas «Acontecimientos principales de la vida de Gladys» y «Acontecimientos principales de la vida de Leo», en su orden), observando el procedimiento de la tercera persona, no renuncian a las «capas de consciencia, semiconsciencia o inconsciencia» de tales protagonistas. Quizá Puig tenga razón al advertirnos que obrando así quiso acercarse más a la ficha del psicoanalista que al paternalismo estilístico decimonónico, o, si preferimos ejemplos más recientes, al del narrador de *Cien años de soledad* o al de *El siglo de las luces*.

El lenguaje calculador, aritmético, empleado en los capítulos señalados, bien puede hacernos partícipes de tal propósito; aunque entonces no cabe dictar una orden de sepultura

para la tercera persona, como él mismo ha dispuesto, sino dejarle algunos «usos» por descubrir.

A pesar de todo, el narrador tradicional, ese conocedor de las interioridades más recónditas de sus criaturas, poseedor de sus destinos, se encuentra en los libros de Puig en sus categorías más primarias: el ejemplo más decisivo de esta presencia es el del personaje Luis Alberto Molina de *El beso de la mujer araña*: su antecedente más obvio es el del Toto de *La traición de Rita Hayworth*.

En la cuarta de las novelas de Manuel Puig nos hallamos además ante uno de los esquemas de construcción narrativa más antiguos. El encierro compartido en una misma celda, durante veintidós días, por el homosexual Luis Alberto Molina y el activista político Valentín Arregui Paz, durante el cual uno de los personajes (Molina) va contándole al otro, en diversas sesiones, los argumentos de seis películas, no puede dejar de relacionarse con las arquitecturas de obras como *Las mil y una noches* y *El Decameron* de Giovanni Boccaccio.

En la primera de éstas -recordemos-, Schahriar, rey de los reyes de Sasán, junto a su hermano Schahsemán, engañado por su esposa a la que termina asesinando, se tornará misógino a ultranza, «violador y matador de mujeres». Cada noche disfrutará con una amante a la que luego ordenará ejecutar. Llegada la velada del encuentro con la hija de su visir, Schahrasad, la muchacha logra, mediante sus encantos físicos y espirituales, obtener la supervivencia, tras ser poseída por el monarca, al despertar en él la curiosidad por los cuentos que, a lo largo de mil y una noches, le ha ido refiriendo. Al cabo de ese tiempo habrá sido madre por tres veces y el rey decidirá hacerla su esposa después de indultarla.

El origen remoto de estas «noches» hay que situarlo en Asia, en la ancestral costumbre que tenían algunos monarcas de entretener sus vigilias y encaminarse hacia el sueño a través de la audición de historias y cuentos recitados por juglares expresamente contratados.

Tal es, en parte, la tarea que se impone Schahrasad en connivencia con su hermana Dunyasad. Las palabras pronunciadas por esta última en la primera noche:

-¡Por Alá sobre ti, hermana! Cuéntanos un cuento que nos entretenga la velada.

son el germen mágico de todo proceso.

Schahrasad, su arte de decir, su poderosa memoria, es lo que termina doblegando al indómito Schahriar.

«Schahrasad, con sus cuentos, dora al rey la amarga píldora de la verdad, oblégale a fijar su atención en el destino de los hombres y el suyo propio -en la noche DCXVII le referirá su propia historia- y le da una lección ascética -estilo budista- disfrazada de pasatiempo. ¡Pasatiempo! Nunca mejor aplicada esta frase a la literatura amena y, al parecer, sin intención. Ganar tiempo, sumar noches, tal es el objeto de estas historias»³.

Los orígenes de *Las mil y una noches*, se mezclan con los de la misma *Biblia*, el *Libro de Esther*, el *Panchatandra* o el *Libro de Calila y Dimna*. Y su marco constructivo, esa historia de Schahriar y Schahrasad que abarca a las demás, se perpetuará posteriormente en el *Decamerón* de Boccaccio, en las *Piacevoli Notti* de Juan Francisco Straparola, en el *Heptamerón*... En el *Decamerón*, tal vez el descendiente más notable, hay también una amenaza de muerte sobre los narradores -no es la conminación del monarca misógino, pero sí la peste que asoló Florencia en 1384-, tres hombres y siete mujeres, que durante diez días de encierro forzoso se cuentan cada uno una historia diaria.

Encierro, amenaza de muerte y pasatiempo, son tres ingredientes que se dan en ambas

obras. Y en el fondo, un afán desmesurado por iluminar, ejemplificando, los mudables avatares del destino humano.

En *El beso de la mujer araña*, las historias narradas por esta especie de Schahrasad contemporánea que es Luis Alberto Molina, responden también a unos orígenes anecdóticos populares, con tan sólo algunas sutiles diferencias.

Mientras en *Las mil y una noches* y en *El Decamerón* es, evidentemente, el folklore oriental por un lado, el italiano o los mismos «fablieux» por otro, los que nutren las anécdotas evocadas, teñidas en ambos casos de un hálito de falsedad, de inconsistencia histórica, con héroes que se trasladan fácilmente de la más radical humildad y anonimato al enriquecimiento y al heroísmo y la nombradía, en la novela de Puig hay otra tradición, asimismo popular, recogida. A saber, esa clase de cine menor que se exhibió en las cuatro primeras décadas de nuestro siglo y que representaba no sólo una fuente común de «saber» para masas ingentes de espectadores, sino todo un ritual de reglamentación de ocio.

Las jornadas que la humanidad ocupaba antiguamente -en puridad, hasta el siglo pasado- narrándose historias al calor del fuego o en porches veraniegos, han pasado a ser empleadas en asistir al cinematógrafo de barrio: toda una mitología estaba naciendo y de ella Puig se ha encargado de darnos cuenta desde la óptica particular de lo narrativo.

Luis Alberto Molina -como antes fue Toto, en su primera novela- es el desdoblamiento que opera Manuel Puig para insertar la figura del fabulador tradicional⁴ que está necesitado, diríamos de contar (se) aquellas historias-películas en las que se reconoce, con las que ejemplifica y alecciona. Convertido en el personaje alienado que discute con su compañero de celda, las razones que impedian su protagonismo verbal, su papel de narrador, quedan mitigadas. Ese temor de Puig a la hora de hacer uso del castellano, se soslaya.

Si Puig ha llegado a afirmar categóricamente que él es el Toto de *La traición de Rita Hayworth*, haciendo un quiebro a la crítica que se afana en discernir con minuciosidad los distintos valores encarnados en las figuras del autor y del narrador, no sería disparatado, si no supusiese un delito de parcialidad, pues obviamente Puig «es» todos sus personajes, decir que en Luis Alberto Molina ha encontrado el narrador perdido, la clase de narrador que siempre se preocupó de no ser.

Las historias-películas que Molina refiere, con amenidad rebuscada, a Valentín Arregui Paz durante veintidós jornadas no van provistas de más retórica, de más prurito de lenguaje, del que el personaje es capaz. Su nivel social e intelectual no le exige representar un papel de narrador más allá de sus posibilidades; por lo demás, él desconoce tamañas responsabilidades. Están presentes tan sólo su cinefilia, su memoria y su especial sensibilidad, todo ello al servicio de al menos dos fines. Uno, y principal, según declaraciones de Puig, el de «trabajar con diferentes clichés de la femeneidad»⁵, al que corresponderían cinco de las seis películas relatadas: La primera sería una síntesis exacta de la historia de *Cat People*, de Jacques Tourneur, que en español se traduce como *La marca de la pantera*. La segunda que es totalmente imaginaria, aunque su correspondiente «Boletín Publicitario» lo redacté -sigue señalando Puig- en un estilo sacado de documentos nazis: pasé dos semanas en la Biblioteca Pública de Nueva York, la de la calle 42, leyendo literatura de propaganda nazi. Así es como, por ejemplo, las «citas» de parlamentos adjudicados al Führer y a Goebbels son reales. La tercera que está tomada tal cual de la película de John Cromwell que en español se dió con el título *Su milagro de amor...* La quinta que tiene elementos -pero también importantes variaciones-, de *I walk with a Zombie*, también de Jacques Tourneur. Y la última que como podrá apreciarlo el lector medianamente aficionado al séptimo arte, es una especie de denominador común del cine mexicano de los años 40⁶.

Y un segundo y marginal fin, el de fortalecer el sentido de la causa revolucionaria de Valentín, para lo que utiliza la cuarta de las películas, la de los guerrilleros, que es totalmente inventada.

El espacio y tratamiento dispensado a estos seis relatos invita a relacionar *El beso de la mujer araña* con los esquemas constructivos de *Las mil y una noches* y *El Decamerón*: la historia marco en la literatura de Manuel Puig es la del encierro en una misma celda, durante veintidós días -aunque en la cronología de Puig se advierte un error en este sentido, pues empieza la novela un 7 de septiembre de 1975 y sitúa a Molina saliendo de la prisión el 9 del siguiente mes, contradiciendo la cuenta que haremos si nos remitimos a los días marcados por la acción, esos veintidós de los que ya hemos hablado-, de un homosexual de treinta y siete años, Luis Alberto Molina, acusado de corrupción de menores y condenado a ocho años de reclusión y de un activista político de veinteséis años, Valentín Arregui Paz, en espera de juicio y a disposición del «Poder Ejecutivo de la Nación» por supuestas responsabilidades en unos disturbios obreros. A pesar de que, mediante un informe policial, se nos haga saber que el reparto de la celda lo ostentan desde cinco meses atrás -4 de abril, exactamente; la novela comienza con un diálogo que tiene lugar el citado 7 de septiembre-, la acción, como hemos visto, transcurre en un período mucho más corto.

La historia de Molina y Valentín difiere de las de Schahriar y Schahrasad, o de la de los diez personajes de Boccaccio, en que prevalece por sobre las historias (películas) que abarca, y en que aquéllas, además, son subsidiarias de ella, atienden a una sola intencionalidad manifiesta que no hace sino ensanchar el campo significativo de la historia-núcleo.

Los caracteres de Molina y Valentín se ven profundizados: Molina al erigirse en narrador, Valentín en comentarista. Los argumentos de las películas (supuestos o no) alimentan el campo de la comunicación de estos personajes y cumplen ese doble cometido que Puig les asigna a todas las inserciones que hace en sus novelas de códigos sublitterarios. Doble cometido ya verificado por algunas de las narraciones breves que encontramos en *Don Quijote* y sobre el que Leo Spitzer ha llamado la atención: «Y hay finalmente, al menos en la primera parte de *Don Quijote*, la escurridiza belleza poética de las historias cortas intercaladas, esos cuentos que, lejos de imitar el género al que pertenece la trama principal, nos precipitan en una atmósfera de vacío romántico, donde las leyes del realismo han dejado de existir, y donde sólo gobierna la imaginación, como, por ejemplo, la historia de la amazona errante de las montañas, Marcela, o de la muchacha morisco Zoraida, la cual al abrazar el cristianismo, se ha convertido en María. Este juego escénico, que es posible gracias a la presencia en *Don Quijote* de historias independientes que se parecen a las publicadas por Cervantes bajo el título de *Novelas Ejemplares* (...), siempre ha intrigado a los comentaristas: si Cervantes empezó su obra con la intención de derribar la máquina de la novela de caballerías, ¿por qué permite que por una puerta lateral entre la máquina de historias escritas precisamente con el mismo espíritu que las novelas de caballerías?»⁷

Si lo que deseaba era prevenirnos de las interpretaciones fantasiosas de la realidad por parte de su protagonista, ¿por qué será que las historias, muy al contrario, generalmente justifican hechos que a primera vista parecen fantasiosos, pero que, como se demuestra con posterioridad, son totalmente ciertos?

La única explicación de este procedimiento contradictorio es que Cervantes preveía la sensación de desarmonía o de cosa incompleta que en el lector produciría una antinovela en su forma pura -Puig procede inversamente, como ya veremos-, y que la naturaleza armoniosa de Cervantes pedía que el sentido crítico se viese equilibrado por la belleza de lo fabuloso. Así, pues, la totalidad de la novela cervantina se divide en dos partes: una enseña la crítica

antes que la belleza imaginativa, la otra restaura la belleza imaginativa ante todo posible escepticismo.

Pero, dado que las historias ilusionistas están intercaladas en la novela crítica (y no al revés) y dado que, además, se encuentran solamente en la primera parte de la novela, debemos suponer que Cervantes, al mismo tiempo que deseaba contrarrestar los efectos corrosivos de la antinovela mediante la mezcla de ilusión tradicional⁸, no vaciló en subordinar el enfoque antiguo al nuevo: con él la crítica sale victoriosa en el siglo de Descartes, incluso en España⁹.

Asimismo el tono fantasioso y romántico de los argumentos fílmicos de Molina, no sólo participa de las pautas de mera alienación, de superficial entretenimiento para los que originariamente nacieron, sino que al vernos, tales argumentos, pormenorizados por un personaje como Molina, Puig los enfrenta críticamente desde la misma médula de la obra, obligándonos de nuevo a la doble lectura: la que puede hacerse eligiendo la linealidad y la amabilidad que en sí contienen; y la que nos los sitúa en contraste con el resto de los segmentos textuales del libro.

Se procede análogamente a *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. Los argumentos de las radionovelas del escritor Pedro Camacho, al margen de exhibir una suficiente y atractiva autonomía anecdótica, no pueden menos que verse espejados en la otra historia, que obviamente los abraza, la de las aventuras y desventuras del escritor «Marito» -a veces «Varguitas»-, a la hora de decidir casarse con su tía Julia, durante sus años de trabajo en Radio Panamericana de Lima junto al citado Pedro Camacho.

Dentro de *El beso de la mujer araña* y de la obra de Vargas Llosa se escenifica una ósmosis significativa de la que definitivamente saldrán beneficiadas las novelas en sí: a la belleza de la muñeca rusa de mayor tamaño se agrega el nuevo encanto de encerrar en su interior otra de igual factura y menores dimensiones que la emula.

La crítica contiene, prístinamente, lo criticado. No parece haber malignidad, a veces da la impresión de que está ausente la parodia, por parte de Puig o del escritor peruano, llegado el momento de entretener esos discursos subliterarios -películas o radionovelas-. Son capaces de disponer sus armas para que el trabajo sea lo más consecuente. Molina dosificará su narración, como Pedro Camacho, graduándole hasta el nivel de intriga necesario para despertar en su compañero de celda -en los compañeros en los que quedamos convertidos todos sus lectores- el interés deseado:

«Un rasgo característico de muchos narradores -ha apuntado Walter Benjamin- natos en la orientación al interés práctico... Esta (la narración) lleva consigo, encubierta o abiertamente, una utilidad. La utilidad consistirá una vez en una moral, otra en una indicación práctica, y otra en un proverbio o en una regla para la vida -pero en cualquier caso- el narrador es un hombre que da un consejo a quien le escuche»¹⁰.

Lo que ocurre es que los valores intrínsecos de las historias de Molina se ven hábilmente alterados al autor comprenderlos dentro de otro marco: el de la totalidad novelesca en la que quedan incluidos y perspectivizados. En este punto, manifiestan su cercanía las intenciones de Cervantes, con respecto a las historias cortas intercaladas en su *Don Quijote*, y las de Manuel Puig y Vargas Llosa, salvando las consiguientes distancias en lo que a materiales narrativos utilizados se refiere.

- 1 Cfr. además de los citados apartados, los trabajos de Wolfgang Kayser, «Qui raconte le roman?», en «Poétique», Paris, nº 1, 1970; Walter Benjamin, «El narrador», tr. Jesús Aguirre, en «Revista de Occidente», Madrid, nº 129, Diciembre, 1973; Fernando Savater, «La evasión del narrador», en «Los cuadernos de la Gaya Ciencia», Barcelona, Marzo, 1976; Wayne C. Booth, La retórica de la ficción, tr. Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- 2 Cfr. Luys A. Díez, «El beso de la mujer araña: parábola de la represión sexual», en «Camp de L'arpa» Barcelona, nº 40, Enero, 1977, p. 25.
- 3 Rafael Caninos-Assens, «Estudio literario-crítico de Las mil y una noches», colocado como prólogo a la edición de la obra completa, traducido por él mismo, a cargo de Aguilar, Madrid, 1969, p. 125.
- 4 «... el método narrativo empleado aquí nos remite a su vez a las raíces del relato: una voz coloquial describe y narra: otra inquiete detalles, comenta, quiere saber que más pasas». Cfr. Juan Tovar, «El beso de la mujer araña, de Manuel Puig», en «Vuelta», México, nº 7, Junio, 1977, p. 42.
- 5 Eduardo Chamorro, «Manuel Puig, secuestrado», en «Cambio 16», Madrid, 20-26 Junio de 1977, nº 289, p. 83.
- 6 Cfr. Marcelo Coddou, «Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: El beso de la mujer araña», en «The American Hispanist», New York (?), v. II number 18, May, 1977, pp. 12-13.
- 7 «Y, pues, esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y la cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos». Vid. «Prólogo» a El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes, por la edición crítica de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, p. 18.
- 8 «Lo importante es que don Quijote se vuelva loco ante los libros. Su enajenación mental no se debe a desengaños amorosos, como la demencial furia de Orlando, con quien ha sido exageradamente comparado, sino ante la letra impresa, y su locura estriba exclusivamente en dos conclusiones falsas: 1ª, que todo cuanto había leído en aquellos fabulosos y disparatados libros de caballerías era verdad histórica y fiel narración de hechos que en realidad ocurrieron y de hazañas que llevaron a término auténticos y reales caballeros en tiempo antiguo; 2ª, que en su época (principios del siglo XVII) era posible resucitar la vida caballeresca de antaño de los libros de caballerías y mantener los ideales medievales de justicia y equidad». Ibidem. Vid. «Introducción» de Martín de Riquer, h. XLIV-XLV.
- 9 Leo Spitzer, «Sobre el significado de Don Quijote», tr. Jordi Beltrán, trabajo recogido en la recopilación de sus estudios, Estilo y estructura en la literatura española, tr. Silvia Furió et al., Barcelona Crítica, 1980, p. 302.
- 10 Walter Benjamin, ensayo cit.