

MÁS ALLÁ DE LA EVASIÓN: LA APROPIACIÓN ACTIVA DEL MELODRAMA EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* DE MANUEL PUIG

Anaclara Pugliese

Universidad Nacional de Rosario
anaclarapugliese@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo se piensan los modos en que en la cuarta novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1976), los protagonistas se apropian de los productos de la cultura de masas –en este caso, películas clase B afines al melodrama–, pero no concibiendo, como lo hace un sector de la crítica, la literatura de Puig como el lugar de denuncia de la opresión, enajenación y silenciamiento que producen los medios sobre un sector de la sociedad, sino fundamentalmente como un universo donde los artefactos de la industria cultural son un punto de partida para que los personajes puedan generar un plan de resistencia e incluso, lejos de evadirse de su condición y de su realidad, pensarse a sí mismos críticamente.

Palabras clave: Manuel Puig, Melodrama, Cultura de masas, Género.

Abstract: This paper studies the ways in which in *El beso de la mujer araña* (1976), Manuel Puig's fourth novel, the protagonists appropriate the products of mass culture –in this case, B movies akin to melodrama–, but not conceiving, as a sector of the literary criticism does, Puig's literature as denunciation of the oppression, alienation and silencing that the media produces on a sector of society, but fundamentally as a universe where the artifacts of the cultural industry are a starting point through which the characters can create a plan of resistance and even, far from escaping from their condition and their reality, think about themselves critically.

Keywords: Manuel Puig, Melodrama, Mass culture, Gender.

Introducción

Llanto, maniqueísmo, exceso: algo hay en el melodrama que convoca una y otra vez, siglo tras siglo, a través de diversos medios y soportes, a un público fiel que, volviendo en tren desde el trabajo a su casa con un folleto en la falda, o desde la comodidad del hogar en la ceremonia colectiva alrededor de una radio, o incluso en la soledad de un cuarto oscuro iluminado por una pantalla de computadora, se deleita, se identifica con estas historias como si fuesen su opio, su paraíso artificial ante una cotidianeidad mezquina, carente de aventuras.

El melodrama designa a fines del siglo XVIII, en Francia e Inglaterra especialmente, un espectáculo popular que se relaciona, más que con una tradición estrictamente teatral, con los espectáculos de feria y con las narrativas de misterio. Ese melodrama de 1800, como observa Martín-Barbero (2002), se halla ligado a la Revolución Francesa, es decir, a la transformación “de la canalla, del populacho, en *el pueblo*” (p. 70). Es la entrada del pueblo en escena, es el espectáculo total para un público que al fin puede mirarse de cuerpo entero: las pasiones políticas y las escenas de terror vividas habían exaltado la sensibilidad del pueblo, que finalmente puede poner en escena sus fuertes emociones y su imaginación.

Teniendo como base cuatro sentimientos –miedo, entusiasmo, lástima, risa– que se corresponden con cuatro tipos de situaciones –terribles, excitantes, tiernas, burlescas–, y que mezclan cuatro géneros de manera subversiva –novela

negra, epopeya, tragedia y comedia–, en la estructura del melodrama predomina la intensidad por sobre la complejidad, expresada en lo que Martín-Barbero llama dos dispositivos claves: la *esquematisación*, que hace de los personajes signos e instrumentos del destino, vaciándolos de espesor psicológico; y la *polarización*, que

más allá de las trazas de una moral maniquea, remite a la identificación de los espectadores con los personajes de signo positivo o bienhechores y a los personajes objeto de proyección con el signo negativo de los agresores (2002, p. 71).

Además, el melodrama se basa en una retórica del exceso que tiende al derroche: exageración de contrastes visuales y sonoros, trama dramática, acompañamiento musical y actuación, que exacerban los sentimientos y que exigen constantemente del público una respuesta en llantos, risas.

Asimismo, como afirma Monsiváis (2002), el melodrama es el elemento de mayor arraigo de la industria cultural y –ya desde su constitución como género teatral originado en Francia entre el final del siglo XVIII y las tres primeras décadas del XIX– el lugar de emergencia de lo masivo (Martín-Barbero, 1983). Precisamente el melodrama teatral es el primer gran espectáculo producido industrialmente para el consumo de las masas: desde los efectos sonoros a la representación de viajes por mar, la puesta en escena del melodrama se sirvió de los artificios técnicos de la revolución industrial.

A mediados del siglo XIX, el desarrollo económico-tecnológico de la prensa y la expansión del público lector convergen y dan como resultado la transposición del

melodrama teatral al folletín o novela por entregas. El folletín retoma la herencia melodramática del siglo XVIII y la proyecta en el radioteatro, el cine, los boleros, las telenovelas, artefactos de la industria cultural del siglo XX. Por su parte, el cine reinventa el melodrama y lo convierte nuevamente –como lo había sido el melodrama francés de comienzos del XIX– en un espectáculo popular que interpela a las masas.

Pareciera, entonces, que no es posible mencionar al melodrama sin vincularlo, por un lado, con la cultura popular y, por otro, con la cultura de masas y la industria cultural; concepto extraño y paradójico este último –introducido en 1947 por los teóricos alemanes Adorno y Horkheimer en su libro *Dialéctica del Iluminismo*–, pues nada parece tan dispar a la idea de cultura como la de industria, que evoca la producción en serie y el comercio de objetos convertidos en mercancía. El concepto hace referencia a la capacidad de la economía capitalista para producir bienes culturales en forma masiva, hechos para el entretenimiento, la diversión, el tiempo libre. La cultura, entonces, para poder integrarse al mercado en una sociedad de masas, estaría sometida a la “ley de oferta y demanda”; es decir que, siguiendo el circuito comercial, se da al público únicamente lo que quiere ver, o peor aún, mediante la publicidad, se sugiere al público lo que debe desear, y la “forma” del arte se reduce a la repetición de una fórmula exitosa.

Este concepto de industria cultural es consecuencia de lo que Humberto Eco (1984) en su libro *Apocalípticos e integrados* denomina “tipo apocalíptico”. Es un concepto sostenido por aquellos críticos que conciben la cultura de masas como

apocalipsis, como anticultura destinada a un grupo que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social específico. Desde esa perspectiva, la cultura de masas solo produce en los receptores evasión, una visión pasiva y acrítica del mundo y, por lo tanto, desempeña funciones conservadoras.

La escritura de Manuel Puig se construye a partir de una apropiación literaria del imaginario de la cultura de masas, acumulando materiales menospreciados por la alta cultura: el bolero, el tango, el folletín, el radioteatro, el cine de clase B; y sus personajes son, ante todo, lectores, auditores, espectadores e ilustradores de melodramas. El objetivo del presente trabajo es –sin dejar de tener presente el hecho evidente de la existencia de una categoría de operadores culturales que utilizan a las masas para fines de propio lucro y que trabajan sobre los *endoxa* para reafirmar continuamente lo que ya se piensa, en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencia crítica– pensar los modos en que en la cuarta novela de Puig, *El beso de la mujer araña* (1976), los personajes se apropian de los productos de la cultura de masas –en este caso, películas clase B afines al melodrama y algunos boleros–, pero no ya concibiendo, como lo hace un sector de la crítica, la literatura de Puig como el lugar de denuncia de la opresión, alienación y silenciamiento que producen los medios sobre un sector de la sociedad, sino fundamentalmente como un universo donde los artefactos de la industria cultural son un punto de partida desde el cual los personajes pueden generar un plan de resistencia e incluso, lejos de evadirse de su condición y de su realidad, pensarse a sí mismos críticamente.

General Villegas: pueblo chato y árido

El entorno casi baldío –la ausencia de paisaje de un pueblo chato y árido, lleno de polvo– hizo que encontrara en el cine de Hollywood de los años ‘40 una forma de evasión de esa realidad insatisfactoria. Manuel Puig nació en General Villegas en 1932, una localidad de la pampa, según él, casi de *westerns*, donde el horizonte era una línea recta en la que no era posible travesía alguna y el machismo doméstico una escuela del sistema de explotación: imposible no creer que el mundo cinematográfico era una realidad superior.

Nací en un pueblo de la pampa donde la vida era muy dura, muy difícil –casi diría del *Far West*–. El prestigio de la fuerza. El machismo no se cuestionaba para nada. [...] En ese pueblo había *un* modo de escapar la realidad: el cine [...] yo iba con mi mamá por lo menos cuatro veces a la semana. Poco a poco fui cambiando los términos: lo que era la realidad pasó a ser una película clase Z en la que yo me había metido por equivocación. La realidad eran las películas, las superproducciones que llegaban de Hollywood (Puig, 1973, p. 69).

La pasión por los héroes y heroínas de la pantalla que compartía con su madre en su infancia fue algo de lo que nunca se pudo sustraer y que gravitaría en todo su oficio creador: primero fue el deseo nunca satisfecho de introducirse en el mundo cinematográfico como guionista, luego el tratamiento de la cinefilia como temática literaria. Ese apartarse del mundo para gozar del universo cinematográfico en su infancia parece ser el punto de partida para toda una serie de lecturas de su literatura como una crítica de la alienación que

producen los medios masivos. Así, es bien conocida la postura de Piglia (1993) a este respecto:

El gran tema de Puig es el bovarismo, el modo en que la cultura de masas educa los sentimientos. El cine, el folletín, el radioteatro, la novela rosa, el psicoanálisis: esa trama de emociones extremas, de identidades ambiguas, de enigmas y secretos dramáticos, de relaciones de parentesco exasperadas sirve de molde a la experiencia y define los objetos de deseo (p. 114).

Por su parte, Goloboff (1998), sostiene:

Puig pone palabras, exclusivamente palabras, al dolor de sus personajes, pero no las palabras nacidas en ellos sino las que en ellos han impuesto los medios, haciéndoles creer que son de ellos. Y nos muestra algo que en otro tiempo habríamos llamado ‘alienación’, es decir, hasta qué punto esas hablas, y los seres que por ella se hablan, no se pertenecen (p. 76).

Corbatta (2009), en la misma dirección, afirma que hay un motivo que se repite en Puig:

[...] la fantasía [...] como medio de fuga al que recurren los seres sometidos (ya sean mujeres, sirvientas, homosexuales, creadores, exiliados políticos y subversivos, viejos y desocupados) para huir de una realidad que los somete y reprime, castrando sus múltiples posibilidades vitales (pp. 43-44).

Tenemos entonces un sujeto que no habla, sino que “es hablado” y moldeado por los artefactos de una industria cultural a los que recurre para evadirse de una realidad árida y chata, sin posibilidad de actitud crítica alguna. Sin embargo, la cuestión es mucho más compleja, y eso se representa en la literatura de Puig; es preciso alejarse de cualquier análisis de la

cultura de masas que parta de un esquema teórico en el que se identifique el polo de la emisión con el de los dominadores y el polo de la recepción con el de los dominados. Así, Barei y Ammann (1988) cuando definen la literatura de consumo por contraste con la literatura autónoma plantean que

el destinatario recibe y asimila, casi sin ejercitación de una función crítica, la ideología que le impone la clase dominante. La obra promueve una lectura “orientada”, ya que se presenta como una forma de evasión y propicia el sometimiento. Por ello se ha podido afirmar que estos textos garantizan el orden instituido y favorecen la alienación en la medida en que el individuo entiende la realidad mediante fórmulas estereotipadas (p. 22).

Es Pauls (1986) quien desmonta esta perspectiva, una de las más recurrentes en la crítica sobre la obra de Puig: la lectura de la cultura de masas en términos de alienación y manipulación del individuo. Afirmando que “Puig nunca describe la batalla desigual en la que un ejército de mitos fagocitaría a sus destinatarios convirtiéndolos en meros consumidores” (p. 82), Pauls lee en Puig lo masivo no como un enemigo del que habría que desprenderse para resistir, sino como “escenario y arsenal de toda lucha y resistencia” (p. 83). Entonces, si el autor de *Boquitas pintadas* puede aparecer en algunos estudios como crítico de la alienación, es porque la teoría de los medios que sigue ese sector de la crítica ve en ellos únicamente lo reaccionario, el monólogo monocorde del poder, y porque “se limita a inscribir sus efectos en el proceso de producción y reproducción de la ideología dominante” (p. 81). Pero no existe en las obras de Puig un espacio donde los sometidos pudieran gritar su desamparo en un lenguaje individual, puro,

incontaminado, en un más allá del lenguaje y los códigos de los medios masivos y del poder: precisamente su narrativa tiende a desmontar ciertas nociones como las de sujeto, propiedad, originalidad, voz propia. Si Puig conecta su práctica literaria con los medios no es para poner en evidencia su poder represivo, porque

Allí donde la lectura de la alienación se empeña en localizar los instrumentos de la opresión y el silenciamiento, Puig ve la posibilidad de *tomar* la palabra y la alternativa de un plan de resistencia (p. 82).

No hay meramente una atrofia de la actividad del espectador, ni degradación de la cultura en la industria de la diversión que haría soportable una vida inhumana, una explotación intolerable. Aunque, en una lectura ingenua, eso parece ocurrir en su cuarta novela, *El beso de la mujer araña*, de 1976.

Contar lo visto: melodrama e intertexto

La novela presenta dos personajes que comparten una celda en Buenos Aires durante los meses de septiembre y octubre de 1975: Luis Alberto Molina, homosexual de treinta y siete años, de ocupación vidrierista, acusado de corrupción de menores y condenado a ocho años de cárcel; y Valentín Arregui Paz, arquitecto heterosexual de veintiséis años, guerrillero, detenido por promover disturbios como integrante de un grupo de activistas políticos. Estos personajes pasan el tiempo entre los

relatos de películas que Molina realiza para Valentín y para sí mismo.

Cabe observar, como analiza Dabove (1994) en *La forma del Destino: sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, que la narración de films se opone a la lectura de libros que realiza Valentín. Esta transcurre durante las horas útiles del día, es decir, las horas de luz, es un trabajo que debe realizarse sentado, supone concentración y una disciplina regulada y rigurosa. Contrariamente, la narración de películas adviene durante las horas del ocio, es decir, por la noche, en la oscuridad debido a que las luces de la celda se apagan temprano, y no requieren un esfuerzo mental: son la antesala del sueño, especie de arrullo que ayuda a dormir. “Esa disparidad traduce, es obvio, una cierta jerarquía: las historias son una huida, los libros un modo superlativo de estar en la realidad” (p. 17). Esta intención de atravesar las paredes de la cárcel, de salir de la isla del encierro, es la que conduce a Molina al relato en primera instancia:

—Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?... Contestame.

—¿Qué querés que te conteste?

—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy.

—No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote... sino también alienándote, como hacés

vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso (Puig, 2006, p. 72).

Pareciera evidente, entonces, la confrontación entre una cultura noble y una cultura del sentimiento, a partir del enfrentamiento que opone la mirada de un relator ingenuo con la escucha de un receptor hipercrítico, la voluntad de narrar una historia y la voluntad de interpretación que gravita desde el personaje militante. Se trata de dos discursos opuestos destinados a excluirse entre sí: el de la novela rosa y el de la lucha política; el literario y el científico; la exuberancia y la racionalidad. Valentín es un buen representante de la cultura de la alta burguesía por su origen social y por sus estudios superiores: es un intelectual marxista que desprecia la canción sentimental y el cine de Hollywood por considerar alienantes a esas formas culturales. Molina, por su doble condición de trabajador manual de clase media baja y de homosexual de identificación femenina, representa, en principio, específicamente, la cultura de la pequeña burguesa ama de casa con aficiones artísticas. Un repaso por las tramas cinematográficas que Molina relata a Valentín antes de dormir revela no solo una serie de géneros predominantes en una determinada época, sino sobre todo una serie de personajes prototípicos que ponen al descubierto los gustos de la cultura de masas por historias y héroes muy emparentados al melodrama; se trata de historias de amores imposibles donde los amantes son fatalmente condenados a la infelicidad: un hombre y una mujer que no deberían haberse encontrado nunca tienen que cargar con el infortunio de una pasión tormentosa.

Molina, plenamente identificado con esas heroínas, cuenta a Valentín, con el fin de seducirlo, seis películas cuyo modelo es el cine de Hollywood: una versión bastante fiel de *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942); un film de propaganda nazi que se titula *Destino*; una recreación de *The Enchanted Cottage* (John Cromwell, 1945); una película sobre carreras de autos; otra sobre aparecidos y sucesos sobrenaturales que se basa en *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943), aunque también incorpora elementos de otros films; y un melodrama de cabarets mexicanos. El homosexual se apropia de ciertos estereotipos femeninos explotados por el melodrama romántico: cada una de estas películas da cuenta de las proyecciones en las que Molina expresa su ser, sus sentimientos y/o las percepciones que Valentín pudiera tener de él, porque, en efecto, como sostiene Panesi (1983) refiriéndose a Toto en *La traición de Rita Hayworth*, “Narrar una película es adherir al relato las proyecciones imaginarias que desnudan al narrador” (p. 917). Así, Irena, la protagonista de *Cat People*, representa la “mujer monstruo/mujer pantera” como imagen de una amenaza para la masculinidad; la sirvienta fea de *The Enchanted Cottage* representa la absoluta sumisión y pasividad femenina, a la espera de que el amor de un hombre rompa el hechizo; Leni, en *Destino*, es espía de la Resistencia y una amenaza para el oficial nazi, hasta traicionar su causa por efecto del amor; la actriz de la última película es una encarnación de la mujer fatal, que se redime por amor y deja de ser una amenaza para el hombre y para la sociedad.

Molina se interesa en los films por la posibilidad de emergencia de un deseo que él reconoce como suyo, es decir,

encuentra la posibilidad de delinear en la trama de las películas su propia vida, un correlato válido de la experiencia personal y, en este aspecto, escapa de una actividad meramente evasiva. Los films muestran un mundo en apariencia alejado del suyo, glamuroso, contrario a la realidad carcelaria, pero permiten el despliegue, solapadamente, de la relación entre Molina y Valentín. Asimismo, por lo general, los personajes entablan un diálogo que se nutre de los asuntos que aparecen en las películas narradas. La apropiación de los relatos cinematográficos afines al melodrama en conversaciones y diálogos quizá tenga su razón en el origen mismo del género, ya que, según Monsiváis (2002):

El melodrama, en una síntesis forzada pero tal vez no inexacta, es la expresión frenética y al fin de cuentas divertida de una necesidad: el espectador quiere hallar en su vida el argumento teatralizable o filmable o radionovelable o telenovelable, cuya mayor virtud es la garantía de un público muy fiel, él mismo (p. 111).

En ese sentido puede considerarse un aspecto que Martín-Barbero (2002) señala de la telenovela latinoamericana: el intercambio permanente de las posiciones de autor, espectador y personajes.

Intercambio que es confusión entre relato y vida, que conecta en tal modo al espectador con la trama que éste acaba alimentándola con su propia vida. (...) las mayorías que gustan de la telenovela lo que más disfrutan no es el acto de verla sino de contarla, y es en ese relato donde se hace “realidad” la confusión entre narración y experiencia, donde la experiencia se incorpora al relato que narra las peripecias de la telenovela (p. 194).

Así, desde el inicio, Valentín reprocha a Molina que interfiera con elementos de su propia cosecha en el relato, y quiere, él también, aportar puntadas en el tejido de la historia:

—Pero, si no te parece mal, me gustaría que fuéramos comentando un poco la cosa, a medida que vos avanzás, así yo puedo descargarme un poco con algo. Es justo, ¿no te parece? (p. 20).

La escena que abre la novela y el relato de la primera película, *Cat People*, presenta a una mujer en un zoológico, plenamente identificada con el modelo que eligió para dibujar: una pantera. Irena –“una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado” (p. 9)– se identifica con la pantera, como Molina con las heroínas de sus relatos, precisamente porque de chica escuchó una leyenda en la cual una mujer hizo un pacto con el diablo para no morir, y tuvo una hija con cara de gato: su pesadilla es creerse descendiente de las mujeres pantera. Así, desde el inicio de la novela, aparece tematizado uno de sus aspectos fundamentales que, por otra parte, atraviesa en gran medida el universo narrativo de Puig, sobre todo en relación con la manera en que sus personajes se apropian del melodrama, los mitos del cine de Hollywood, el bolero y el chisme:

la necesidad imperiosa de usar y atravesar el relato de una experiencia ajena para poder hablar de sí, para articular una verdad personal que de otro modo quedaría sumergida en el silencio (Pauls, s.f.).

Del mismo modo que Molina teje versiones de los films en los que se reconoce y proyecta, Irena dibuja tomando como modelo una pantera con la cual se identifica; pero más allá de

su apariencia de estar en otro mundo, enajenada, esa identificación le ayuda a revelar un aspecto de su personalidad:

—¿Y ella no tiene frío?

—No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada dibujando a la pantera.

—Si está ensimismada no está en otro mundo. Esta es una contradicción.

—Sí, es cierto, ella está ensimismada, metida en el mundo que tiene adentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir (Puig, 2006, p. 10).

Hay “un cambio gradual que se va operando en los personajes”, una “progresiva toma de conciencia que cada uno hace respecto de su papel en la sociedad, sus prejuicios, la ideología subyacente en sus discursos” (Corbatta, 2009, p. 76); si las historias de las películas son un eco estereotipado de la historia entre el homosexual y el guerrillero, son también los relatos fílmicos los que ayudan a la revelación de los personajes y el autoanálisis. Es, indudablemente, el relato fílmico el que, antes de salir de la cárcel, da conciencia a Molina acerca del vacío en el que se abisma su vida: lo único que tiene afuera es una madre a quien atender, cumpliendo el mismo rol femenino-pasivo-maternal que ocupó también adentro de la celda con respecto a Valentín (cuidados de salud, higiene y alimentación mientras estuvo enfermo).

—Y es que lo que más quería en la vida era poder salir para cuidar a mamá. Y que sacrificaba cualquier cosa por eso, que todo lo mío venía después, antes que todo yo pedí poder cuidar a mamá. Y se cumplió mi deseo.

—Estate contento entonces. Vos sos muy generoso de pensar primero en otra persona, y no en vos mismo. Tenés que estar orgulloso de ser así.

- ¿Pero es justo eso, Valentín?
- ¿Qué cosa?
- Que yo siempre me quede sin nada... Que yo no tenga nada mío de verdad, en la vida.
- Bueno, pero tenés a tu madre, ésa es una responsabilidad, y tenés que asumirla.
- Sí, es cierto.
- ¿Entonces?
- Escuchame. Mamá ya tuvo su vida, ella ya vivió, ya tuvo su marido, su hijo... Ya es vieja, ya su vida está casi cumplida...
- Sí, pero está viva todavía.
- Sí, y yo también estoy vivo... Pero ¿mi vida cuándo empieza?, ¿cuándo me va a tocar algo a mí, tener algo?
- Molinita, hay que conformarse. Te sacaste la lotería, de que te dejaran salir. Estate contento con eso. Afuera vas a poder empezar de nuevo.
- Yo quiero quedarme con vos. Ahora lo único que quiero es quedarme con vos.
- ...
- ¿Te da vergüenza que hable de eso?
- No... Bueno, sí.
- ¿Sí, qué?
- Eso, me da un poco de vergüenza.
- Valentín... ¿Si yo paso ese mensaje te parece que vas a salir más pronto?
- Bueno, va a ser un modo de ayudar a la causa nuestra.
- Pero no es que te van a dejar salir enseguida. Vos decís porque así van a hacer más rápido la revolución.
- Sí, Molinita (Puig, 2006, pp. 219-220).

Como se ha mencionado, el relato de películas se realiza en las horas de ocio y funciona como una antesala del sueño para ayudar a evadirse del espacio de la celda, del malestar de la realidad inmediata, pero inevitablemente termina colocando nuevamente a los personajes en el centro de su realidad más

cruda e íntima y los pone frente a sus contradicciones más críticas.

Molina se identifica en las historias de amor imposible que reflejan los escollos que presenta la homosexualidad en su propio vínculo con Valentín. Pero a medida que la acción avanza la figura de Molina va cobrando otras dimensiones, el sentimentalismo y la pusilanimidad son reemplazadas por la toma de partido a favor de Valentín y de la causa revolucionaria, contra la presión del director de la cárcel y sus propios miedos, aun sabiendo que su colaboración no hará que su compañero sea liberado. Así, imitará a las heroínas que admira y morirá como si fuera la protagonista de uno de los films que ama, sacrificándose en beneficio del otro y de su causa. “Nosotros tenemos el pacto de no encariñarnos demasiado con nadie, porque eso después te paraliza cuando tenés que actuar” (p. 121), dice Valentín, refiriéndose a las posibles contradicciones entre el amor y la lucha; Molina, en cambio, arriesga su vida por amor, entra en acción por el sentimiento. Y si bien el carácter político de su sacrificio surge como resultado de una promesa amorosa y no como corolario de una conciencia militante, si bien su ofrenda por la causa de Valentín reduplica el sacrificio que anhelaba cumplir afuera ocupándose del cuidado de su madre, Molina vence su cobardía en ese acto, trasciende su pretensión de convertirse en una “señora burguesa” y encuentra un destino heroico. En definitiva, Molina se enfrenta con Valentín Arregui en un contrapunto entre lo alto y lo bajo, lo femenino y lo masculino, el sentimiento y la acción, que lo impulsa a “opciones estéticas,

políticas y vitales que resuelvan de algún modo esa tensión” (Speranza, 1998, p. 132).

Por su parte, Valentín –que en un principio se muestra sarcástico y burlón, se dedica a descomponer los relatos críticamente mediante interpretaciones psicoanalíticas y sociológicas como si se tratara de “documentos” de la realidad, acorazado en sus libros, es decir, en la razón y en los ideales políticos– comienza a sensibilizarse por verse identificado con los personajes de films y de boleros. Cuando en el capítulo siete Molina canta el bolero “Mi carta”, de Mario Clavel, Valentín, que había recibido una carta de su compañera, se ríe de tal sentimentalismo hecho canción: “Es romanticismo ñoño, vos estás loco” (Puig, 2006, p. 119); sin embargo, luego, debilitado por la fiebre y con la voz entrecortada por el llanto, reconocerá sus propias contradicciones:

—“...los sueños tristes de este amor extraño...” ... ¿Y sabés por qué me molestó cuando empezaste con el bolero? Porque me hiciste acordar de Marta, y no de mi compañera. Por eso. Y hasta pienso que Marta no me gusta por ella misma, sino porque tiene... clase, como dicen los perros clasistas hijos de puta... de este mundo (p. 128).

Valentín, al hacerse cargo de su debilidad y sus sentimientos, no solo se enfrenta con sus propias contradicciones al sentirse el destinatario particular del bolero, sino también porque reconocerá, aunque implícitamente, que, como piensa Molina, “los boleros dicen un montón de verdades” (p. 125). No hay evasión o consolución ahí, como interpreta en primera instancia Valentín. El mecanismo de identificación es el que gobierna el vínculo con los productos culturales de masas,

enfrentado a los personajes de la novela con su propia realidad de modo desplazado.

El melodrama como resistencia a los roles impuestos

Más que en términos de recepción, de respuesta al estímulo y contra la ideología del consumo pasivo, es preciso pensar a los artefactos de la cultura de masas como punto de partida, materia prima de un nuevo proceso de producción, oculto en el silencioso proceso de consumo. Solo así se descubrirá otra lógica de la acción, la de la resistencia a la dominación, contrariando las postulaciones apocalípticas que anulan toda actividad crítica del receptor, como la de Adorno y Horkheimer (1998), para quienes la cultura de masas se erige como una industria del entretenimiento en la cual:

Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún (p. 189).

Precisamente, en Puig hay una temática que aparece constantemente: la opresión del medio ambiente sobre el individuo, el ejercicio del poder bajo diversas formas –el machismo, la represión política, la religión, el sometimiento económico. Hay una preocupación, tanto en los personajes femeninos como en Molina, por la identidad, por el papel social que se les ha atribuido, por la posibilidad de ejercer la libertad personal frente a las rígidas trabas morales que

excluyen el lugar para lo diferente. Como señala Roffé (2003), y como bien parece poner en escena *El beso de la mujer araña*, los personajes padecen fundamentalmente dos tipos de frustraciones, la sexual y la política, que se manifiestan en ámbitos represivos generados no solo por gobiernos y sociedad, sino también por la familia. El imaginario sentimental construido por los melodramas, así, puede aparecer como una forma de resistencia a la chatura de la realidad, pero también a la marginación de estas criaturas de la esfera pública, en oposición a un mundo violento y autoritario:

Las mujeres en su obra, como él mismo, maniatadas frente a la exigencia de una mirada que parece indicarles que nunca darán la talla o que sus peculiaridades o *desvíos* difícilmente podrán ser admitidos fuera de la esfera privada, buscan en los sueños, el cine, el radioteatro y las canciones populares una realidad alternativa que, en muchos casos, las traiciona y, en otros, les ofrece la posibilidad de rebelarse, de encontrar un respiradero por donde aliviar las marcas impuestas (p. 19).

Hay en toda la novela una pregunta obsesiva por la identidad sexual. Como afirma Puig (1986):

toda la novela es una reflexión sobre los roles; los dos personajes están oprimidos, prisioneros de los roles, y lo interesante es que en un cierto momento logran huir de los personajes que se han impuesto (p. 86).

Para Molina, los sexos son sustancias irreductibles: esa es precisamente la cárcel interna que lleva adentro sin saberlo, de la cual se va a liberar en el relato de películas y entre las letras de boleros, tejiendo en sus identificaciones un camino de resistencia a los roles impuestos que atribuyen lugares

inamovibles al hombre y la mujer. Molina representa la figura de la “loca” que responde a una estructura social más antigua, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera efectivamente una mujer, que se identifica con las heroínas del cine y que, por lo tanto, ama a un “hombre verdadero”, es decir, un heterosexual que prefiere a las “mujeres de verdad”. Allí reside la condición trágica de Molina, porque un “hombre con mayúsculas” desea a una “mujer de verdad”.

Ser liberado de las conductas que impone la marca sexual genérica: ese es el deseo, sobre todo de Molina, quien después del coito se sentirá cuerpo libre, anónimo, no marcado, sin el corset de sus propias creencias en los polos del Hombre y la Mujer. Su identidad ya no pasará por la marca de la identificación sexual: “Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...” confiesa Molina, y Valentín completa la frase “...fuera de peligro” (Puig, 2006, p. 204), respuesta que sugiere el grado de entendimiento al que han llegado los personajes y evidencia la conciencia de la sexualidad como carga problemática y amenazante.

Sobre todo en la última película narrada por Molina se descubre una capacidad para leer los films y reescribirlos, inscribiéndose y “utilizando la carga transgresora que, a pesar de la intención patriarcal, permea la naturaleza del género” (Campos, 1998, p. 261). En su melodrama mexicano, un *bricolage* de “melodramas de cabaret”, sin título, con personajes genéricos, Molina proyecta su necesidad de legitimar formas alternativas de realización afectiva o sexual. El film armado por

Molina gira sobre un amor desgraciado, que llega a un fin trágico por el conflicto irresuelto entre realidad y deseo. La historia es más o menos la siguiente: durante la última noche de carnaval en Veracruz, dos desconocidos disfrazados bailan una habanera; ella se niega a quitarse el antifaz y huye, sin querer ser reconocida. Él, que es periodista en México, descubre la identidad de la mujer cuando prepara un artículo sobre una artista que tiene un pasado negro pero que ahora es la amante de un millonario. Va a verla, le confiesa su amor, ella lo rechaza. Muy borracho y triste, luego, compone un bolero: “Flores negras”. Pierde el empleo, vuelve a Veracruz y sigue componiendo canciones (“Un mundo raro”), pero se enferma y termina en un hospital. Entretanto, ella abandona al magnate y rehace su vida artística. Busca al joven y lo lleva a recuperarse al mar, donde tienen un momento de felicidad. El millonario impide que ella pueda volver a cantar, preso de los celos, entonces ella debe prostituirse para poder seguir cuidando y manteniendo a su amante. Cuando él se entera del sacrificio de ella, decide irse y canta “Noche de ronda”. Se enferma de nuevo, y está moribundo cuando ella lo encuentra en el hospital. En su delirio final, él se imagina sano con ella en un barco que viaja hacia la felicidad. Después muere y ella, se queda con lágrimas en los ojos, pero feliz, porque conoció el amor, mientras de fondo se escucha el bolero con el que se siente identificada la pareja: “Hoy soy feliz... porque te he visto llorar por mí”.

En esta historia se explotan una serie de elementos propios del género: la carga emocional y psicológica del melodrama y la observación de quiebres en los roles heterosexuales

tradicionales que estos melodramas proponen y que validan la existencia de otras potenciales formas de relación. Por su parte, “El uso del bolero sirve para marcar otras formas posibles de indistinción sexual” (Campos, 1998, p. 262). En estos dos géneros, presentes en toda la novela, se inscribe una cierta dispersión de las marcas sexuales. Por el exceso emocional que la convención del género melodrama permite, junto con la constitución de la mujer como centro del universo cinematográfico, se puede decir que en cierta medida hay una “feminización” del hombre, ya que este puede abrirse a la mujer, compartir con ella las agonías y el éxtasis del amor, y demostrar sus sentimientos sin pudor. Así, dentro del mundo del melodrama, al personaje masculino se le permite demostrar debilidad, vulnerabilidad, pasividad: en la película de *cabaret*, la autoproyección de Molina en la cantante pone a Valentín, el “hombre” de la relación, en la situación pasiva, desamparada.

En la convención del bolero, como en el melodrama, el hombre puede encontrar una salida emocional y expresar penas, llantos amargos, sufrimientos intensos por culpa de un amor, sin menoscabo de su masculinidad (Campos, 1998, p. 268).

El llanto del compositor de boleros cuando cree que la actriz no lo ama, en la película creada por Molina, es el equivalente cinematográfico de la apertura sentimental que ha comenzado a operar en Valentín a partir, como se ha visto, del bolero “Mi carta”. Cuando Valentín acepta su aspecto débil y vulnerable, supera los prejuicios internalizados de masculinidad en el reconocimiento y declaración de sus sentimientos por Marta. El bolero tendría entonces, aunque se limite al imaginario musical, una naturaleza ambivalente que “suaviza”

al hombre y da voz y poder a la mujer. Así, la persona gramatical más usada en el bolero es la segunda del singular, a diferencia del tango, donde generalmente se cuenta la historia de “una” ingrata. Esta particularidad determina una

ambigüedad que es característica del bolero y ha dado pie a bromas fáciles que enmascaran una evidencia que la sociedad insiste en negarse: nunca sabemos si la historia de amor es entre un hombre y una mujer o entre cualquiera de las combinaciones imaginables entre dos seres (Goldchluk, 1998, p. 55).

El espacio del bolero es el espacio del desborde, de la trasgresión, porque –además de que en el bolero no existen, como en el tango, letras para ser cantadas por hombres y otras por mujeres– parece ser condición para una cantante de boleros ser desafiante y tener voz gruesa, es decir, masculina, y, para el hombre, poner un acento suave en el fraseo de la letra y sacar a la luz su capacidad de sostener notas agudas; pero no es que se trate sencillamente de una inversión de los roles asignados socialmente, de una inversión de los polos Hombre-Mujer, porque el hombre también desafiará al destino y la mujer será por momentos suave. Es decir, el único abismo que existe en el bolero es entre amores mezquinos y amores desmesurados, desbordados hasta el heroísmo o el crimen.

Asimismo, según la lectura de Campos (1998), la imagen actancial evocada por la heroína anónima de la película creada por Molina se mueve en un cruce entre dos imágenes de actrices/íconos, Greta Garbo y María Félix, que “promueven lecturas de un tipo de significante sexual femenino rarificado

por un elemento que se puede leer como andrógino o viril” (p. 265): mujer fálica.

Según el psicoanálisis, la madre/mujer fálica es la mujer fantasmática a la que se ve como provista de falo, una imagen pre-edípica o pre-simbólica generada por el niño o la niña todavía sin aprender a discriminar sobre identidades sexuales (p. 265).

Estas asociaciones explican en un punto la fascinación que la imagen de estas heroínas ejerce sobre Molina, porque en ellas se figura el cuerpo de la no diferenciación sexual. Para Speranza (1998), en esas “mujeres irreales” de Hollywood – Rita Hayworth, Greta Garbo, Hedy Lamarr– pero sobre todo en sus “mujeres exageradas” –Marlene Dietrich, Bette Davis, Barbara Stanwyck o Katherine Hepburn– encuentra Molina, como otros personajes de Puig, una cierta “ambivalencia que les permite corporizar [...] un borramiento enigmático de los límites de sus roles sexuales tradicionales, un sueño de poder y libertad” (p. 134). Esa ambigüedad, Hollywood, las películas clase B que Molina relata y la que luego inventa tomando como repertorio los “melodramas de cabarets” mexicanos, son más que un espacio de consolación, “una posibilidad próxima al consumo masivo de introspección liberatoria” (p. 134).

En la heroína de Molina, la combinación de mujer fatal, con un pasado turbio de misterios sexuales, y el autosacrificio, de raíces maternas –cruce de lo maternal y lo erótico–, encarna la mujer fálica. Molina parece no advertir que el doble imaginario que él mismo ha creado no es la mujer indefensa y pasiva que encaja con la Mujer que quiere representar; al contrario, en ella actúa la parte masculina porque es ella la que

en el melodrama toma decisiones, se enfrenta al magnate, busca y cuida al periodista. La heroína proyecta lo que Molina descubre de sí mismo cuando se convierte en cuidador, proveedor y seductor de Valentín, es decir, lo que la imagen de la mujer fálica pone en juego: la posibilidad de una plasticidad erótica que transgrede y se resista a las marcas patriarcales de género y sexualidad.

Consideraciones finales

Más allá de las analogías propuestas por varios críticos entre los procedimientos compositivos de la novela y las técnicas específicas del relato cinematográfico, el objetivo propuesto era abordar los vínculos de los personajes de *El beso de la mujer araña* con el imaginario de las películas que comentan, el modo en que los personajes se apropian de los productos de la cultura de masas atravesados por la retórica melodramática: ¿en qué medida la voz de Molina, sus objetos de deseo, su subjetividad, están constituidos por los relatos cinematográficos? ¿Qué formas de resistencia, de afirmación de una singularidad ajena a los mandatos sociales, a los roles impuestos, realizan mediante sus relatos y sus identificaciones con los protagonistas de las historias?

Más que una alienación, en el relato y comentarios sobre películas, Molina y Valentín entretienen una telaraña de diálogos, confesiones, identificaciones y reflexiones, una red en la que finalmente ellos mismos quedan atrapados: las historias que servirían para evadirse de una realidad hostil terminan

insertándolos en el centro de sus más profundas complejidades. Así, Valentín concluye reconociendo sus contradicciones –su amor por Marta, una mujer con “clase”, es decir, su parte débil y vulnerable, “femenina” quizás– y Molina advierte la chatura que se extiende en su vida –una vida dedicada a su madre más que a sí mismo–, y termina siendo un sujeto de acción, lejos de la pasividad que pretende representar, sacrificándose por la causa de Valentín. Los relatos enfrentan a los personajes con sus propios destinos: las referencias a la propia vida en relación con las películas humanizan la figura de Valentín y provocan su acercamiento a Molina, hacen que el guerrillero flexibilice su postura. Así, empieza a liberarse de sus condicionamientos ideológicos y a concebir la posibilidad de que la celda sea una isla desierta en donde no haya roles externos, donde la pareja no sea más el reflejo de otros conflictos (económico, político, social):

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, 2006, pp. 177-178).

El problema es que, como plantea Puig en una entrevista realizada por Osorio (1978), “Es más fácil representar que ser uno mismo. Te hace sentir más cómodo saber un rol establecido para la sexualidad, el rol del dominado o el rol del dominador” (p. 3), y Valentín lo sabe: cuestiona los roles de dominación que desde el sistema capitalista se proyectan en la pareja y viceversa.

Molina, por su parte, no se evade, sino que se proyecta en esas imágenes que relata, los films son una excusa para contarse a sí mismo, sobre todo la última película. En el uso de los relatos se materializa un rechazo de los roles autoimpuestos, la búsqueda de una identidad personal a pesar de la acción represiva del sistema. Si bien Molina es un homosexual de identificación femenina, a su fascinación por las heroínas de melodramas se solapa un cuestionamiento a las etiquetas genéricas que la sociedad atribuye a sus miembros. Después del coito, su liberación pasará por no ser ni hombre ni mujer, aunque la sensación dure apenas algo más que el estallido sexual. ¿Hasta qué punto, entonces, la novela no es, como sostiene Piglia (1974) refiriéndose a la figura de Toto en *La traición de Rita Hayworth*, el relato de una “fuga” de una “evasión”, la de “la condena de tener un cuerpo, es decir, un sexo, una sexualidad, un cuerpo para los otros” (p. 351)?

En el relato nocturno, que cada vez irá tomando más horas del día, más que copia de películas, hay invención, cuando, del mismo modo que Toto, Molina proyecta sus propios conflictos familiares: en esa inscripción, la película destinada a ser evasión se convierte en una trasgresión imaginaria de las normas sociales y en una forma de corporizar una resistencia. Porque, como sostiene Giordano (2001):

Puig no escuchó la voz de algo (un discurso, una ideología) sino *algo* en *una* voz. *Algo*: un suplemento añadido a los discursos que ocupaban lo que decía esa voz, el modo singular en el que un cuerpo era atravesado por los discursos, las resonancias secretas de ese cruce (p. 71).

En definitiva, en la novela no hay enajenación, no hay personajes amordazados, sin voz propia, hablados por medios, relatos y discursos externos que los determinan, sino que las lecturas de los artefactos de la industria cultural que realizan los personajes de Puig hablan de cómo fraguar una resistencia, de cómo con los recursos narrativos que proveen los productos de las industrias culturales, como materia prima, es posible tejer nuevas tramas, aunque tales medios jamás cuestionen el estado de cosas, aunque de ellos jamás se deduzca la necesidad de un cambio.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). “La industria cultural”. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ammann, B. y Barei, S. (1988). *Literatura e industria cultural (Del folletín al best-seller)*. Córdoba: Alción Editora.
- Campos, R. (1998). “Los rostros de la ilusión: Metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*”. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Corbatta, J. (2009). *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Dabove, J. P. (1994). *La forma del Destino: sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Giordano, A. (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Goldchluk, G. (1998). "Mundo raro: del amor y la literatura". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Goloboff, M. (1998). "Puig: el camino de la oralidad". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Martín-Barbero, J. (1983). "Memoria narrativa e industria cultural". *Comunicación y cultura*, (10), 59-73. https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wpcontent/uploads/sites/135/2020/05/martin_barbero_memoria_narrativa_e_industria_cultural.pdf
- . (2002). "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía" y "El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.
- Monsiváis, C. (2002). "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.
- Panesi, J. (1983). "Manuel Puig: las relaciones peligrosas". *Revista Iberoamericana*, 49 (125), 903-917. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3847/4016>
- Pauls, A. (2008). "Sobre Manuel Puig: la zona íntima". *Dossier*, (8), en línea. <https://revistadossier.udp.cl/sobre-manuel-puig-la-zona-intima/>
- . (1986). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette.

- Piglia, R. (1974). "Clase media: cuerpo y destino". *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1993). "Manuel Puig y la magia del relato". *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Puig, M. (1973). "Manuel Puig". Saúl Sosnowsky. *Hispanamérica*, 1 (3), 69-80.
- . (1978, 6 de agosto). "Entrevista con Manuel Puig". Manuel Osorio. *El Pueblo*.
- . (1986). "Manuel Puig: Cine y Sexualidad". Giovanna Pajetta. *Crisis*, (41), 86.
- . (2006). *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Booket.
- Roffé, R. (2003). "El enigma de lo femenino". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 634, 13-20.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-enigma-de-lo-femenino-932652/>
- Speranza, G. (1998). "Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del pop art a Manuel Puig)". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Fecha de recepción: 01/03/2021

Fecha de aprobación: 13/05/2021