

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

LA RECREACIÓN INTERSUBJETIVA DEL YO EN EL DIÁLOGO LITERARIO DE *EL*
BESO DE LA MUJER ARAÑA DE MANUEL PUIG

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

AUTORA: CLAUDIA PAOLA NEYRA QUIJANDRÍA

ASESOR: CARLOS MIGUEL GARATEA GRAU

Lima, Marzo, 2019

La recreación intersubjetiva del yo en el diálogo literario de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig

Resumen

Esta investigación busca sustentar una propuesta de interpretación de la novela *El beso de la mujer araña*, del escritor argentino Manuel Puig. Tradicionalmente, la crítica literaria ha propuesto interpretaciones centradas en su estructura dialógica, que renueva y subvierte el canon de la narrativa latinoamericana de la década del 70; en su transgresión de los discursos hegemónicos de la época en torno de la sexualidad y la política; en el diálogo entre narrativa y cine que supone la obra de Puig. Este trabajo propone una interpretación distinta. En primer lugar, se sostiene en los supuestos teóricos de la filosofía del lenguaje de Donald Davidson y la novela polifónica de Mijail Bajtín. En segundo lugar, la metodología incluye dos propuestas de acercamiento al texto literario: el análisis pragmático de Antonio Narbona y la actitud metaforizante desarrollada por Jorge Wiesz. Es decir, partiendo de un acercamiento intuitivo al texto de Puig, se presta atención a los detalles en el uso del lenguaje y en los tópicos tratados para plantear una generalización. Esta se contrasta en cada capítulo con nuevos detalles formales y de contenido, y así se genera un movimiento de vaivén (Spitzer 1982). En esa trayectoria de lo inductivo a lo deductivo, surge una lectura interpretativa original: *El beso de la mujer araña* ofrece una metáfora del proceso de recreación intersubjetiva de los protagonistas a través del diálogo. Valentín y Molina pasan del internalismo en la comprensión de la realidad (el mundo es tal y como se lo imaginan en sus mentes) al externalismo (el mundo se construye intersubjetivamente). Así se recrea metafóricamente un proceso de transformación intersubjetiva del yo. Este se replica metatextualmente, ya que, en cada nueva lectura interpretativa, no solo se recrea la ficción, sino también la forma de concebir el texto literario por parte de los lectores.

Palabras clave: diálogo, internalismo, externalismo, intersubjetividad

Abstract

The purpose of this research is to propose an interpretation of the novel entitled *Kiss of the Spider Woman*, by Argentinian writer Manuel Puig. Traditionally, literary criticism has proposed interpretations centered on its dialogical structure, which renews and subverts the canon of the Latin American narrative of the 70s; on its transgression of the hegemonic discourses of the time around sexuality and politics; on the dialogue between narrative and cinema implied by Puig's work. This work proposes a different interpretation. First, it is based on the theoretical assumptions of Donald Davidson's philosophy of language and Mikhail Bakhtin's polyphonic novel. Secondly, the methodology includes two proposals for approaching the literary text: the pragmatic analysis of Antonio Narbona and the metaphorizing attitude developed by Jorge Wiese. That is, starting from an intuitive approach to Puig's text, attention is paid to the details in the use of language and in the topics treated in order to propose a generalization. This is contrasted in each chapter with new formal details and content, and thus a back and forth movement is generated (Spitzer 1982). In this trajectory from the inductive to the deductive, an original interpretive reading emerges: *Kiss of the Spider Woman* offers a metaphor of the process of intersubjective recreation of the protagonists through dialogue. Valentín and Molina go from internalism in the understanding of reality (the world is as they imagine it in their minds) to externalism (the world is built intersubjectively). This metaphorically recreates a process of intersubjective transformation of the self. This metatextually replicates, since, in each new interpretive reading, not only the fiction is recreated, but also the way of conceiving the literary text by the readers.

Keywords: dialogue, internalism, externalism, intersubjectivity



A Mamá Chela, quien guio mis primeros pasos por el cine y la literatura.

Agradecimientos

Este trabajo de investigación pudo concretarse gracias al apoyo del Dr. Carlos Garatea Grau, mi asesor de tesis. Él no solo creyó en la propuesta original, cuando yo aún era una estudiante de pregrado, sino que me acompañó a lo largo de los años con su lectura crítica y honesta hasta ver integrada esta versión final.

Agradezco también la lectura del Dr. Pablo Quintanilla Pérez-Wicht a la primera versión de este trabajo. Sin sus precisiones teóricas sobre la filosofía del lenguaje de Donald Davidson y sus recomendaciones, no habría sido posible plantear una lectura que integrara de forma coherente esa perspectiva en mi propuesta de investigación.

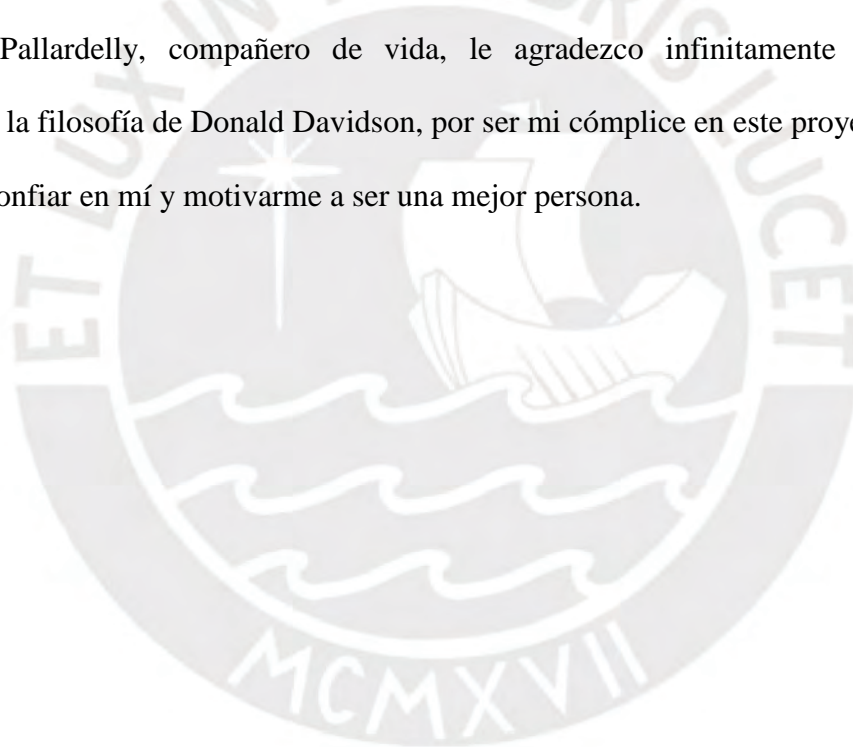
De forma especial, agradezco a la Dra. Giovanna Pollarolo Giglio, especialista en la obra de Manuel Puig y miembro del jurado, con quien comparto el interés académico y la pasión por la obra del autor. Sus lecturas agudas al texto, su generosidad al compartir materiales de trabajo conmigo, así como las conversaciones que mantuvimos durante la última etapa de escritura, me ayudaron a precisar, integrar y complejizar mi lectura de la novela.

A Joan Manuel Neyra Quijandría, mi hermano, y a Patricia Chirinos Ogata, amiga desde mis primeros años como estudiante de la PUCP, les agradezco profundamente por creer que era posible la realización de este proyecto, y por acompañarme a lo largo de todo el proceso facilitándome materiales a los que no podía acceder desde el Perú mientras realizaban sus estudios en el extranjero. A Adela Passano Chávez, amiga y colega de la PUCP, le agradezco por acompañarme de cerca todos estos años, por su generosidad al compartir tantas conversaciones sobre nuestras ilusiones y nuestros proyectos, y por transmitirme la confianza necesaria para no ver frustrada la concreción de esta tesis.

Agradezco, además, a Ángela Barco Martínez, quien a lo largo de los años me mostró y enseñó el poder transformador de un vínculo sano. A ella le debo haber perseverado en este

proceso de investigación; haber pensado y repensado el proyecto hasta dar con una propuesta original que integrara aspectos personales y académicos, y verlo hoy convertido en una realidad.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia. A mis padres, Luisa Etelvina Quijandría Camasca y Manuel Alberto Neyra Loo, con quienes aprendí de forma vivencial lo que implica la construcción intersubjetiva del yo y la realidad, el crearse y recrearse en contacto con los demás. Sé que mi padre hubiera estado feliz de verme dar este paso. A mi tía, Juana Delia Quijandría Camasca, le agradezco por su apoyo incondicional, por apostar por mis proyectos profesionales y por enseñarme que siempre es posible continuar. A César Gerardo Monterroso Pallardelly, compañero de vida, le agradezco infinitamente por haberme introducido a la filosofía de Donald Davidson, por ser mi cómplice en este proyecto desde sus inicios, por confiar en mí y motivarme a ser una mejor persona.



Índice

I.	Introducción.....	9
II.	Planteamiento del problema.....	11
III.	Metodología y bases teóricas para la interpretación.....	12
IV.	Acerca de la articulación dialógica de <i>El beso de la mujer araña</i>.....	21
V.	El internalismo o los sujetos previos.....	23
V.1	La perspectiva de la primera persona en la narración de películas.....	25
V.1.1	El carácter analítico de Valentín.....	25
V.1.2	La emotividad de Molina.....	25
V.2	Las teorías previas acerca del otro.....	30
V.2.1	Valentín: preso político de izquierda.....	30
V.2.2	Molina: homosexual corruptor de menores.....	31
VI.	El reconocimiento de un espacio intersubjetivo.....	41
VI.1	Un primer acercamiento a la subjetividad del otro.....	48
VI.1.1	Experiencia del cuerpo enfermo y creación de un vínculo.....	51
VI.1.2	Atención a las ideas ajenas: el bolero “Mi Carta”.....	56
VI.2	Hacia la constitución de un tú en el otro.....	58
VI.2.1	Compresión y transformación: ampliación de la concepción inicial del otro.....	60
VI.2.2	Aceptación de la coexistencia de ideas propias y ajenas.....	61
VII.	El externalismo o la recreación del yo.....	64
VII.1	“Re-conocimiento” del otro y de sí mismos.....	64
VII.1.1	Valoración positiva del punto de vista ajeno.....	65
VII.1.2	Ampliación de perspectivas de vida.....	66
VII.2	La perspectiva de la tercera persona.....	75

VII.2.1 Triangulación: naturalezas complementarias en la comprensión del otro.....	75
VII.2.2 Constitución de un espacio mental para el yo en el otro: creación de la mujer araña.....	78
VIII. Conclusiones.....	83
Trabajos citados.....	86



**La recreación intersubjetiva del yo en el diálogo literario de *El beso de la mujer araña* de
Manuel Puig**

para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia

(Octavio Paz 231)

I. Introducción

La obra artística, en tanto creación del hombre dentro de un determinado eje espacio-temporal, es susceptible a la manifestación de las consecuencias de los profundos cambios sociales producidos de época en época. Con esta afirmación, no se busca presentar la obra de arte como un calco del quehacer del hombre en sociedad, pues la dinámica de la creación artística es un fenómeno igualmente complejo. Lo que se quiere dejar sentado con el planteamiento anterior es que los cambios que afectan la vida de una comunidad implican, además, cambios a nivel de pensamiento, de cómo los seres humanos conciben el mundo que los circunda, por lo que las consecuencias de esos sucesos pueden rastrearse en el cómo y el porqué de sus creaciones artísticas, la obra literaria entre ellas.

Refiriéndose a esta última, Mijail Bajtin (1989) sostiene que “El campo de representación del mundo cambia según los géneros y épocas de la evolución de la literatura. Está organizado y delimitado de manera diferente en el espacio y en el tiempo. Es siempre específico” (472). En otras palabras, la obra literaria siempre surge en un momento y espacio histórico, los que hacen posible que sea una recreación verosímil, ya sea con una reelaboración anclada en ese momento específico, ya sea con la propuesta de un eje temporal

distinto que responda a la realidad fáctica como una posibilidad alterna, pero posible de realización si las condiciones históricas hubieran sido otras, como sucede con la ciencia ficción.

Así, tal como lo señala Marshall Berman (1989), durante la segunda mitad del siglo XIX, la prensa escrita se convirtió en un espacio para la aparición de la novela de folletín, también llamada novela por entregas. El alcance masivo de periódicos y revistas permitió que este género se popularizara en Europa y Estados Unidos, y facilitó que un público más amplio accediera a los textos literarios. En la medida en que autores como Baudelaire publicaban en los diarios de la época, el público que accedía a la información periodística también lo hacía a ensayos o textos de ficción que recogían los avatares cotidianos del mundo moderno, las contradicciones internas de los individuos que eran testigos orgullosos del crecimiento urbano mientras se hacían conscientes de la necesidad de aferrarse a una tradición y a un pasado capaz de darle estabilidad a su propia identidad personal (Berman 1989: 26).

En el siglo XX, no fue extraño encontrar autores que apelaran al discurso oral como estrategia estilística, ya que los dilemas del hombre común y las disyuntivas personales que surgen en el encuentro con la alteridad intentaron recrearse en el momento mismo de la interacción, manifestada a plenitud en los actos de habla. Para Bajtin (1989), en *Teoría y estética de la novela*, la prosa se acerca al habla popular a través del diálogo. En la novela, “se subraya el hoy y la coyuntura accidental” (470). Con ello y el recurso de la sátira, se desenmascaran ideas e ideólogos (Bajtin 1989: 471). Una muestra de esta flexibilidad del género narrativo para incorporar la inmediatez del habla dentro del campo literario, específicamente de la novela, es la introducción del diálogo o discurso conversacional dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea. Por eso, la atención a este recurso en *El beso de la mujer araña* (1976), cuarta novela del escritor argentino Manuel Puig, es el punto de partida de este trabajo de investigación.

Tradicionalmente, esta historia ha generado lecturas orientadas a la interpretación de la sexualidad y la postura política de sus personajes, además de la interacción entre cine y narrativa propia de las novelas de Puig; sin embargo, aunque estos elementos son ejes principales de la trama, el texto no se agota en ellos. La relación afectiva que surge entre los protagonistas motiva, además, un acercamiento al proceso de reconstrucción del yo y de la alteridad que estos llevan a cabo a lo largo de la novela. Este devenir evoluciona desde la perspectiva del internalismo propia del discurso de la Modernidad, en la que el ser humano se construye a sí mismo y al mundo a través de su propio pensamiento, y de la garantía que le otorga la certeza de su individualidad. Desde Descartes, el yo entendido como pensamiento es el sustrato básico desde el cual se deducen todas las representaciones del mundo, tanto externo como interno. No obstante, en una propuesta que apela al externalismo, propio de la crítica a la Modernidad, el individuo y la realidad cobran forma en la interacción y el diálogo dentro de un mundo objetivo común. Este tránsito, planteado teóricamente en la filosofía del lenguaje de Donald Davidson, y sostenido sobre una lectura pragmática de la novela, puede ayudar a comprender la evolución de la relación entre Valentín Arregui y Molina en *El beso de la mujer araña*.

II. Planteamiento del problema

La novela de Manuel Puig se estructura sobre la base de una concatenación de diálogos entre ambos protagonistas. Como en la teoría del lenguaje davidsoniana, la única forma de adentrarse en los pensamientos de sus personajes es mediante la creación de hipótesis, teorías que expliquen sus conductas, en este caso, sus conductas comunicativas y actos de habla. Por ello, el acercamiento al diálogo y al contexto donde este se desarrolla será la base para la interpretación de la novela de Puig.

En ese sentido, se puede afirmar que el externalismo en la constitución del yo en *El beso de la mujer araña* surge en el espacio intersubjetivo creado por los participantes del diálogo, en el que confluyen diversos registros tales como los relatos cinematográficos, las notas de un editor ficticio, los ensueños y delirios de los personajes, las letras de boleros y los partes policiales. Evidenciar el proceso anterior es el objetivo de esta propuesta, que parte del reconocimiento de la complejidad de una estructura ficcional que, articulada alrededor de un diálogo central, parece sugerir la importancia del lenguaje en el proceso de constitución del sujeto.

III. Metodología y bases teóricas para una interpretación de *El beso de la mujer araña*

Esta es la hipótesis que guiará la interpretación: *El beso de la mujer araña* refleja ficcionalmente la transición del internalismo en la constitución del sujeto, es decir, el paso de la creencia de que el mundo y la alteridad son tal y como el yo se los figura en la mente, al externalismo, esto es, la idea de que el sí mismo y los otros –y con ellos la realidad– se construyen en un espacio intersubjetivo facilitado por el diálogo. La propuesta incluye la integración de las perspectivas teóricas de la filosofía del lenguaje de Davidson y la novela polifónica de Bajtin, que se integran de forma dialógica. Sobre la base de este marco, metodológicamente, se apelará al concepto de círculo filológico de Spitzer y al análisis pragmático de las novelas hispanoamericanas contemporáneas que incorporan el discurso conversacional propuesto por Antonio Narbona.

Este trabajo de investigación incluye la atención al diálogo y parte de una actitud metaforizante en el acercamiento a una novela con estructura polifónica: los recursos lingüísticos (artísticos o estilísticos), sean del plano de la expresión (formales) o del plano del contenido (temáticos) “son significantes de la significación estética resultante de asumir una

actitud metaforizante” (Wiesse 2010: 226). Así, atendiendo a los detalles del texto mismo en tanto recreación de un discurso conversacional, se pueden plantear ideas generalizables sobre la novela de Puig; para ello, se han utilizado propuestas teóricas que en lugar de forzar el texto literario estén a su servicio. Esta forma de proceder para la interpretación es la propuesta por Spitzer como el método del “círculo filológico”, uno de carácter inductivo por partir de la observación de detalles aparentemente faltos de importancia hasta atender unidades cada vez más amplias del texto que se pueden integrar en una lectura interpretativa (Spitzer 1982: 42). El método deductivo aparece luego de tomar esa primera intuición y proponer ideas generales que puedan aplicarse al conjunto. Se trata de un movimiento de vaivén que nace del texto literario y vuelve a él una y otra vez, pues surge de la conciencia de ese rasgo que llama la atención y de la convicción de que guarda relación con el conjunto de la obra (Spitzer 1982: 48). En ese sentido, es el texto mismo el que indica la vía a seguir para la interpretación.

Narbona, al analizar cómo la recreación de la oralidad se convierte en un recurso de los narradores hispanoamericanos contemporáneos, señala que puede explicarse por el intento de los autores de estructurar más realísticamente a sus personajes (Narbona 2001: 190). Desde esa perspectiva, la interpretación de una novela como *El beso de la mujer araña* exigiría un acercamiento pragmático a la obra literaria, es decir, prestar atención a la relación que existe entre las características de cada uno de los hablantes ficticios (Valentín y Molina), lo dicho por ellos y el contexto donde lo dicen (Narbona 2001: 194). Si Puig nos sumerge en la realidad ficcional volviéndonos partícipes del diálogo entre sus personajes, el lector necesita reconstruir la ficción reviviendo las voces de sus hablantes ficticios y el contexto donde estas cobran vida.

Es importante señalar, como se adelantó en un trabajo que sirvió para perfilar esta propuesta¹, que este acercamiento partirá de la revisión del lenguaje como posibilidad de construcción de la identidad individual y, por ello, de la alteridad, en otras palabras, de constituir una relación con el mundo. Este es el supuesto que se encuentra detrás de la propuesta, pues se reconoce desde la estructura formal de la novela: el diálogo (Neyra 2005: 262). No debe olvidarse que el discurso escrito se estructura siguiendo el eje de la temporalidad; la escritura es sucesiva, y como tal no admite juegos de anticipación o retroceso, como sí sucede en el intercambio oral. Pese a ello, la obra literaria, al recrear la oralidad, utilizará sus propios recursos para intentar acercarse al fenómeno de la simultaneidad en el que esta se inscribe, simultaneidad entendida como la captación en un mismo instante de los diversos fenómenos que ofrece la experiencia vital del diálogo: lo prosódico (acentuación y entonación), lo paralingüístico (gestos y movimientos corporales) y lo extralingüístico (contexto que rodea la comunicación); es decir, intentará reconstruir los factores pragmáticos de la interacción (Neyra 2005: 263). Por tal motivo, la propuesta de Narbona facilitará una interpretación de la novela que considere la recreación literaria de esos distintos aspectos.

La metodología del análisis pragmático se aplicará sobre la base de la teoría de Donald Davidson, filósofo del lenguaje. Sus planteamientos pueden comprenderse como una teoría acerca de la comunicación, ya que, entre otros postulados, el autor propone que los seres humanos constituimos el mundo en la interacción con los otros a través del lenguaje. De este modo, se aparta de la tradición occidental moderna instaurada por Descartes de una visión internalista de lo mental, en la que el aislamiento del sujeto pensante de su mundo objetivo es una condición necesaria para la aparición del pensamiento. Desde el internalismo, el individuo alcanza la certeza de su propia existencia cuando cobra conciencia de sus

¹ “La construcción de la alteridad en la recreación estética del discurso conversacional en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig” (2005)

pensamientos, cuando concibe el mundo como un objeto externo susceptible de ser recreado por su yo interno. Davidson considera, en cambio, que los estados mentales o psicológicos creencias, deseos, intenciones, actitudes no pueden escindirse del mundo externo en tanto son producto o resultado de una historia causal; en otras palabras, son el resultado de las relaciones establecidas entre los distintos eventos que rodearon la adquisición de un significado determinado. Este punto de vista se conoce como externalismo.

Considerar la transición del internalismo al externalismo en la constitución de lo mental desarrollada por Davidson nos brinda herramientas para identificar cómo en un primer momento los protagonistas construyen hipótesis acerca del mundo, del otro y de sí mismos basados únicamente en su perspectiva individual. En la trama, Molina y Valentín tienen una teoría previa acerca del otro (homosexual corruptor de menores y preso político de izquierda, respectivamente) que rige sus primeras aproximaciones e intercambios. En este punto del relato, la distancia entre los personajes, en cuanto a caracteres e intereses, es evidente, propia de personas que aún no se conocen y que, a pesar de ello, poseen un juicio previo de la otra desde su propio sistema de creencias. No obstante, la convivencia en una celda hace inevitable la interacción entre ambos y esta se concreta con la narración de películas por parte de Molina, filmes que los dos personajes comentan.

Inicialmente, por su carácter intelectual, Valentín desdeña ese tipo de relatos, pero con el transcurso del tiempo su actitud se flexibiliza. Así, en un primer acercamiento, mientras las narraciones de Molina están plagadas de expresiones emotivas, las intervenciones de Valentín tienden a ser más bien teóricas, lo que acentúa la diferencia entre las visiones de ambos y refleja lo que Davidson llamó la perspectiva de la primera persona o internalismo, la recreación solipsista del mundo a partir de líneas de pensamiento o perspectivas privadas.

En su teoría, el autor refuta la concepción del significado como un evento interno que concierne únicamente al ser humano que lo posee o lo piensa. Para él existen dos condiciones

necesarias y suficientes para la estructuración de pensamientos. La primera es la existencia de un fenómeno al que denominó “triangulación”, que consiste en la generación de un espacio común entre hablante e intérprete (o destinatario en una lectura pragmática) a partir de la conciencia de la existencia de un objeto o evento común a ambos, es decir, percibido y pensado por ambos. De acuerdo con Davidson en “El mito de lo subjetivo”, en la convergencia de dos líneas de pensamiento privadas en un espacio objetivo común, lo que se crea es un espacio intersubjetivo para la comunicación (Davidson 1992: 159).

Establecida la necesidad de concebir un espacio intersubjetivo para la constitución de lo mental, la segunda condición es la existencia de otro distinto del sujeto pensante con el que este interactúe. Desde su perspectiva, la certeza de que se tiene un pensamiento privado se alcanza solo cuando otro u otros distintos del sujeto en cuestión interactúan con él, y reconocen las historias causales que motivaron su pensamiento. El autor añade que la triangulación solo ofrece ventajas para la comunicación si los sujetos que participan del intercambio reaccionan a su propia interacción, es decir, si reconocen que sus respuestas son efectos del contacto con un mundo objetivo común. Este espacio compartido se recreará en la relación intersubjetiva entre hablante e intérprete, no en las líneas de pensamiento privadas, pues si se diera de esta forma, no habría certeza de que están reaccionando ante la misma realidad.

En este punto, se debe recalcar que generar respuestas similares ante la realidad compartida no quiere decir que para la constitución intersubjetiva de lo mental se necesite que los hablantes generen los mismos pensamientos. Las perspectivas privadas, en tanto ningún ser humano es el calco exacto de otro, bien podrían ser diferentes; lo importante es que, aunque no se comparta una misma visión respecto del mundo, los hablantes sean conscientes de que existen estas diferencias. Si se percatan o reaccionan ante ello, habrá prueba suficiente de que las que varían son sus interpretaciones del espacio común y no la

naturaleza de este. Para Davidson, aun entre individuos que poseen concepciones muy diferentes del mundo, existe espacio para el acuerdo. Este es básico, pues está dado por el hecho antes mencionado: compartir un espacio común de interacción. Los puntos de observación de los intérpretes pueden diferir y generar lecturas distintas de los mismos eventos; sin embargo, en medio de la diferencia, lo que no varía es el espacio compartido por ambos. Este es el fundamento del acuerdo básico: la certeza de que participan de la misma realidad objetiva.

¿Cómo se observa esto en la ficción? Una vez establecido cierto grado de familiaridad entre los personajes, Valentín enferma por la intoxicación sistemática de sus alimentos que las autoridades de la prisión planearon para que se sintiera vulnerable y, motivado por su fragilidad, confesará datos importantes a su compañero de celda. En ese momento, se revela que Molina es un espía del director del presidio, quien buscaba obtener información sobre los miembros y las acciones del grupo guerrillero de Valentín. Sin embargo, debido al afecto que progresivamente surge entre los protagonistas, Molina se niega a recibir información personal de Valentín para no comprometerlo. Además, el envenenamiento afecta a ambos, ya que, para no levantar sospechas, Molina consume los alimentos destinados a Valentín. Cuando enferman, uno de ellos se encarga del cuidado del otro, lo que propicia el acercamiento sexual entre ambos. La relación entre los personajes se profundiza y se genera mayor tolerancia a las ideas ajenas. El vínculo afectivo, por momentos romántico, amplía la concepción del otro y de sí mismos; en otras palabras, se favorece la constitución del yo de cada uno de ellos en el otro. Es decir, se genera un espacio en el que las ideas ajenas pueden coexistir con las propias, un espacio para la apertura a un punto de vista distinto acerca del mundo objetivo compartido, el espacio para la intersubjetividad.

A partir de conceptos como “triangulación”, “perspectivas privadas”, “mundo objetivo común” y “espacio intersubjetivo”, Davidson propone la superación de la

concepción internalista de la mente, ya que considera que esta no es una descripción adecuada de lo que sucede cuando nos comunicamos. El externalismo o perspectiva de la tercera persona, en cambio, implica la existencia de seres distintos al sujeto pensante que puedan dar constancia de los pensamientos de este. Será posible alcanzarlo, primero, en tanto se establezca la triangulación que determine que ambos poseen pensamientos semejantes o distintos respecto del mismo espacio público común; segundo, puesto que solo la interacción permitirá que el otro, el intérprete, reconozca las historias causales que justifican la constitución de los pensamientos del hablante. Si el intérprete consigue este propósito, no solo podrá certificar los pensamientos del otro, y por tanto conocerlo y generar nuevas interpretaciones acerca de él, sino que será capaz de compararlos con los suyos y reconocer la complejidad del espacio compartido. En ese sentido, hablante e intérprete o destinatario habrán generado un espacio intersubjetivo en el que sus puntos de vista, por muy diferentes que sean, podrán ser comprendidos por el otro como un conjunto de creencias nuevo y distinto del mundo.

En *El beso de la mujer araña*, la culminación de este proceso se sugiere cuando, constituido un espacio mental para el otro en sí mismos, la cercanía física deja de ser una condición necesaria para sostenerlo. Por ello, tras la separación de los personajes por la puesta en libertad de Molina, la existencia del otro en cada uno de ellos continúa. Es más, cada personaje adquiere mayor certeza de sí mismo en el espacio intersubjetivo construido con el compañero, y esto se manifiesta en el cambio de perspectivas de vida de cada uno y en su nueva apertura al mundo. Este ya no se concibe en un sentido solipsista, pues ha sido recreado en el contraste de sus sistemas de creencias; por ello, adquiere otras dimensiones.

En el imaginario de la novela, este hecho se concreta con la creación de la “mujer araña”, pensamiento que condensa, en la mente de Valentín, imágenes interiorizadas de Martha (su mujer burguesa “ideal”), la de su compañera y examante del partido, la de Molina,

y la de él mismo. Así como las distintas aristas de la ficción de Puig se fusionan en la metáfora de la mujer araña, esta propuesta concluirá con la lectura interpretativa de este símbolo. Esta figura permite reconocer cómo al incorporar los pensamientos del otro en su propia concepción de la realidad no solo se torna más compleja la imagen del mundo para cada uno de los personajes, sino también la del compañero y la de sí mismos. La introducción de la perspectiva de la tercera persona, la del pensamiento en torno de alguien que, a su vez, piensa la misma realidad objetiva, es lo que permite, finalmente, el conocimiento de la identidad del otro, y el reconocimiento de ellos mismos ya no como seres opuestos sino como naturalezas complementarias en la comprensión del mundo que los rodea. Saber que existe alguien que los piensa y que puede ser pensado por ellos es la condición necesaria para la constitución intersubjetiva de lo mental, en tanto el mundo y la mente como parte de él se reconstruye en la interacción entre los hablantes.

Es factible utilizar la filosofía de Davidson para la interpretación de *El beso de la mujer araña* porque, por un lado, Puig utiliza en sus novelas su propia experiencia como hablante. Este recurso se radicaliza en sus últimas obras, en las que llega a transcribir fragmentos enteros de conversaciones que tuvo en su vida cotidiana; por ejemplo, en *Sangre de amor correspondido*, estructura la trama sobre la base de conversaciones que estableció con un plomero brasileño que trabajó en su casa. Aunque la teoría de la constitución de lo mental de Davidson se centre en interacciones comunicativas reales, en la medida en que Puig recrea sus propias conversaciones dentro de la ficción, un acercamiento desde la perspectiva davidsoniana podría contribuir a la comprensión de la obra de este autor. Esta idea cobra mayor sentido cuando se recuerda que parte del proceso creativo de esta novela implicó la realización de una serie de entrevistas a presos políticos liberados por Hector José Cámpora en 1973, conversaciones que nutrieron la construcción del perfil de Valentín (Goldchluk y Romero 1997: 2). En “La cara del villano”, el propio Puig comparte lo

siguiente: “Mis novelas ... pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad” (Martinetto 2012: 105; Puig, 2012: 132). Esa recreación incluye la forma misma de construir la ficción en *El beso de la mujer araña*. Su apuesta por la reconstrucción ficcional de un discurso conversacional justifica la aplicación de la teoría davidsoniana en la interpretación de esta novela.

Por otro lado², el contenido denotado por el texto literario supone una lectura atenta que apele a un sentido más amplio: el estético. Este fenómeno, restringido al campo de la obra literaria, lleva a Coseriu a plantear, a partir de los postulados de Johansen, que el texto literario se constituye de signos estéticos en tanto los signos lingüísticos por él contemplados están al servicio de la connotación y suponen la evocación de un sentido general que los englobe. El signo estético del que se compone la obra literaria, sin embargo, no es en sí mismo distinto; lo que cambia, en realidad, es la actitud del lector frente al signo lingüístico. Trabant califica esta nueva actitud como “metaforizante” (Wiesse 2010: 225), en el sentido de que asume la búsqueda de un significado que amplía el del campo denotativo y va más allá, búsqueda que lo introduce en el de la connotación estética (Wiesse 2010: 225). Desde su perspectiva, al crear un nuevo campo referencial, el signo literario sugiere nuevas posibilidades interpretativas para el mismo signo lingüístico.

Solo así puede concebirse la posibilidad de que la recreación estética del discurso conversacional en una novela como *El beso de la mujer araña* permita una interpretación en términos de reconocimiento de la alteridad y de la comprensión de los recursos lingüísticos (artísticos o estéticos) utilizados por el autor como aportes a dicho sentido. El diálogo ficcional se convierte en un espacio de reconocimiento del sí mismo y de la alteridad solamente si es concebido en su sentido metafórico, en otras palabras, si es asumido como recreación libre de la oralidad, ya que, de este modo, se le otorgaría la posibilidad de ser

² Los dos párrafos que siguen han sido adaptados del artículo “La construcción de la alteridad en la recreación estética del discurso conversacional en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig” (Neyra 2005) en una integración actual a la teoría de la interpretación de Donald Davidson.

manifestación de subjetividades susceptibles de ser reconocidas por los interlocutores del intercambio verbal (Neyra 2005: 266).

IV. Acerca de la articulación dialógica de *El beso de la mujer araña*

Es importante y necesario resaltar la singularidad de la estructura de *El beso de la mujer araña*, pues sobre ella descansa esta propuesta interpretativa, que busca construir un nuevo sentido de la novela centrándose en su articulación dialógica. Si bien desde una lectura simple la novela podría describirse como una sucesión de diálogos, lo que Puig nos ofrece es un tejido aún más complejo, cuya concepción se relaciona con su paso del cine a la literatura.

En “El guion cinematográfico, ¿texto literario?”, Giovanna Pollarolo³ recuerda cómo se produjo el tránsito del cine a la literatura de Manuel Puig (Pollarolo 2011: 295). Inicia su revisión cuestionando una idea bastante extendida sobre algunas novelas del autor, aquellas estructuradas sobre la base del diálogo, como *Cae la noche tropical* o *El beso de la mujer araña*:

Muchos consideran que el argentino Manuel Puig, por ejemplo, emplea el formato de guion en algunas de sus novelas construidas solo con diálogos (*El beso de la mujer araña*, *Cae la noche tropical*); sin embargo, esta consideración es equívoca, puesto que un guion escrito para ser filmado brinda información sobre el lugar, describe a los personajes, sus actitudes, vestuario, etcétera. La consignación solo de los diálogos, con ausencia total de un narrador, como lo hace Puig en las novelas citadas, niega o contradice las características de un guion convencional. (Pollarolo 2011: 295)

³ El estudio de los guiones cinematográficos de Manuel Puig no será materia de la presente investigación. Por ello, para comprender su naturaleza y conocer la visión particular del autor sobre los mismos, se recomienda revisar los siguientes escritos de Pollarolo, poeta, guionista y crítica literaria peruana: “*Boquitas pintadas* de Manuel Puig: de la novela a la película” (2010); “El guion cinematográfico, ¿texto literario?” (2011), así como su tesis doctoral «Los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones» (2012).

De acuerdo con Pollarolo (2011), el error radica en lo que podría denominarse una visión reduccionista o simplista del guion cinematográfico (295). Un guion, como texto narrativo autónomo, además de construirse en forma de diálogo, brinda información importante y necesaria sobre el universo espacio-temporal dentro del cual transcurre ese diálogo. Las novelas de Puig antes citadas no solo carecen de esa información, sino que se construyen apelando a la ausencia o al “carácter elusivo”, como diría Reyes (1994), del narrador; por tanto, “niega o contradice las características de un guion convencional” (Pollarolo 2011: 295).

La misma autora, en el artículo “*Boquitas pintadas* de Manuel Puig: de la novela a la película”, sostiene que tanto las reflexiones de Puig como su obra escrita para el cine constituyen una “teoría de la escritura cinematográfica” (Pollarolo 2010: 28). Esta afirmación es fundamental para comprender el viraje del cine a la literatura de Puig, y para rebatir la creencia errada de que novelas como *El beso de la mujer araña* podrían definirse como guiones cinematográficos ampliados.

Cuando en 1973 el director de cine Leopoldo Torre Nilsson le propuso a Puig la adaptación de su novela *Boquitas pintadas* al cine, este inicialmente se resistió (Pollarolo 2010: 34). Para el autor, siguiendo su propuesta acerca del guion, “El cine exige síntesis y mis temas me exigían otra actitud; me exigían análisis, acumulación de detalles” (Puig 1985: 10; Puig 2012: 130-131). A pesar de su negativa inicial, realizó la adaptación, no sin exteriorizar la dificultad que había experimentado al necesitar “podar” su novela para poder sintetizar lo que había sido “analíticamente expuesto” (Pollarolo 2010: 34). A partir de las reflexiones del propio Puig, Pollarolo (2010) incide en que, mientras en la escritura de guiones cinematográficos seguía las convenciones del género marcadas por Hollywood en las décadas del 30 y 40, en la de sus novelas, buscaba “realismo”: “[...] expansión y pluralidad de voces narrativas, fragmentación de las historias, tramas inconclusas, clímax narrados como

anticlímax, datos escondidos que nunca explicitan” (33). La convencionalidad de su propuesta cinematográfica no le permitía explorar estos recursos; por ello, “optó por la novela” (Pollarolo 2010: 33). Sobre la base de la lectura que realiza Pollarolo (2010; 2011; 2012) de los guiones cinematográficos de Puig, se comprende por qué una novela como *El beso de la mujer araña* no puede entenderse como un guion ampliado: esta idea es contraria a la propuesta “teórica” de su autor.

La estructura analítica y acumulativa no sintética de sus novelas es sugerida por el mismo Puig cuando recuerda sus inicios como escritor:

Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guion en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión [sic], pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella sólo [sic] tenía banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición. (Puig 2012: 129-130)

Para Goldchuck (2004), en su introducción a *Un destino melodramático*, conjunto de argumentos para cine de Puig, es de la suma de esos detalles, de la “acumulación de las banalidades”, que surge la novela, específicamente *La traición de Rita Hayworth* (5). Las siguientes novelas del autor también participarán de esa estructura y la complejizarán aún más.

IV. El internalismo o los sujetos previos

En *El beso de la mujer araña*, los diálogos incluyen conversaciones sobre el día a día en la cárcel, experiencias personales previas o las películas relatadas por Molina, pero estos pueden ser intercalados con largos monólogos interiores de los personajes (que aparecen en cursivas),

textos que simulan ser documentos oficiales (informe de la Dirección de la cárcel sobre ambos prisioneros, informe policial sobre las actividades de Molina una vez puesto en libertad), y nueve extensas notas a pie de página de un editor ficticio que intenta psicoanalizar a los protagonistas, y de ese modo dialoga con ellos, con los lectores, y establece una bisagra entre ficción y metaficción⁴. Así, lo que se ofrece al lector es una especie de *collage* de escenas o viñetas concatenadas entre sí. Sin embargo, para que el conjunto cobre sentido, el autor necesita “re-crear” no calcar los recursos pragmáticos de una interacción oral. Lo hace prestando atención al énfasis de los silencios, que simula utilizando puntos suspensivos; deteniendo el intercambio verbal o complejizándolo con monólogos interiores, como si se tratase de los pensamientos de alguno de los protagonistas en medio del diálogo o en un momento de introspección; dándole intención a los enunciados con el uso de signos de exclamación o interrogación, etc.

María Bobes define el diálogo como una interacción verbal entre dos o más personas que comparten una situación en tiempo presente, y cumplen alternativamente las funciones de emisor y receptor (Bobes 1992: 7). Dentro de una ficción literaria, se convierte en un recurso que sugiere y facilita la construcción del sentido estético de un texto desde las estructuras lingüísticas que lo componen, las circunstancias particulares que lo rodean y sus contenidos temáticos. Convertido en un signo estético, el diálogo es un elemento capaz de expresar concepciones más amplias de persona, sociedad, ciencia y filosofía en la medida en que su dinamismo le permite integrarse a diversidad de contextos que, no obstante, participan de la unidad de sentido que procurará darle el lector o el crítico literario. Desde esa perspectiva, la novela no está acabada ni es un objeto inmutable; es el lector quien la realiza:

¿Y ella no tiene frío?

⁴ Solo la segunda de ellas está dedicada a narrar el argumento de una película, como se explicitará más adelante.

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

Si está ensimismada no está en otro mundo. Esa 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. Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas, ese tipo de malla de cristal de seda, no se sabe si es rosada la carne o la media.

Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene. (Puig 1997: 10)⁵

Esta conversación surge en medio de las narraciones de películas clásicas que realiza Molina. El diálogo se basa en la descripción física de la protagonista de *Cat People*, Irena, filme de 1942 de Jaques Tourneur; los personajes aludirán a esta película con la frase *La mujer pantera*. Se trata de una descripción que evidencia las personalidades marcadamente distintas de ambos. Molina muestra su sensibilidad artística en el grado de involucramiento que consigue desarrollar con los personajes de las películas que narra y en el intento por comprender el porqué de su actitud: “No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada dibujando a la pantera” (Puig 1997: 10). Mientras tanto, Valentín no se resiste a la posibilidad de corregir los enunciados lógicamente incorrectos de su compañero de celda: “Si está ensimismada no está en otro mundo. Esa es una contradicción” (Puig 1997: 10), y enfatiza con ello lo ilógico del razonamiento de aquel. El primero interpreta el ensimismamiento de Irena como si ella estuviera desconcertada por la realidad inmediata, y por lo tanto “en otro mundo” (Puig 1997: 10). El segundo lo refuta diciendo que, si Irena se

⁵ Las citas de la novela han sido extraídas de la edición de *El beso* publicada por Seix Barral en 1997.

ha replegado hacia sí misma, esto no quiere decir que se halle fuera de este mundo. Para Valentín la propuesta de Molina es una contradicción evidente porque el ser humano no puede ser desvinculado de la realidad que lo circunda; por eso mismo, la vuelta de Irena hacia su interior es un hecho que surge dentro del mundo objetivo del que participa y no en un espacio distinto de él.

La reflexión de Valentín y su corrección al compañero de celda dejan traslucir, por primera vez, las personalidades contrapuestas de los protagonistas; esta dinámica será recurrente a lo largo de la novela. Es más, la heterosexualidad de Valentín se reafirma en su negativa a escuchar los detalles de la descripción física de Irena. Como el deseo erótico que esta le genera no puede ser satisfecho, prefiere no detenerse en ella. En contraste, la narración de Molina es sensual; está llena de descripciones sensoriales (visuales) sobre Irena: “Las piernas las tiene entrelazadas, los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro. Las medias son brillosas ...” (Puig 1997: 10). Molina idealiza los aspectos femeninos de Irena; su descripción evidencia la admiración que este personaje le despierta. En cambio, la lectura de la misma escena que lleva a cabo Valentín es racional. Su énfasis está puesto en el error lógico del compañero y rechaza la narración sensual cuando se siente emocionalmente afectado por ella: “Acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene” (Puig 1997: 10).

Si bien este primer diálogo descubre el mundo interno de la protagonista a los personajes, también les permite empezar a descubrirse a sí mismos. En este intercambio, solo reafirman una de sus facetas, la que concuerda con los estereotipos sociales que se les atribuye en el mundo exterior: Valentín como activista político de izquierda y Molina como homosexual. Ambos son presentados como sujetos marginales dentro de la sociedad argentina de la época, cuando la violencia generalizada invadía las distintas esferas de realización de individuos y grupos: personal, familiar, sexual, cultural, política (Corbatta

1999). En palabras de Lucille Kerr (2007), “en los capítulos iniciales, el diálogo entre Molina y Valentín establece su cordial y todavía conflictiva relación y los sitúa como figuras marginales encerradas en la periferia de la ciudad” (31). En los primeros capítulos, que coinciden con el relato de *Cat People*, a pesar de defender discursos en pro de la libertad sexual e ideológica, respectivamente, Molina y Valentín no dejan de censurar el punto de vista del otro por considerar la diferencia un error y no una posibilidad:

¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?

Sí, y no importa que te rías. ... Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada... es cambiar el mundo.

Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.

Es que no estoy solo, ¡eso es!... ¿me oís?... ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!... En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo, ¡eso es!... y no me lo tengo que olvidar. Es esa la punta del ovillo que a veces se me escapa. Pero por suerte ya la tengo. Y no la voy a soltar. ...Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora, en este momento!... no importa que no los pueda ver.

Si así te podés conformar, fenómeno.

¡Mirá que sos idiota! (Puig 1997: 48)

Se trata de personajes sobre los que recae todo el poder de la represión de la dictadura militar, ya sea sexual o política, quienes al romper el silencio desde su celda pueden llegar a silenciar al otro (¡Mirá que sos un idiota!) o a ridiculizarlo (¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?), es decir, a reproducir la estructura social de poder hegemónico en sus primeros contactos personales. Para Ricardo Piglia “Puig politiza el espacio privado; él hipotetiza la relación entre vida personal y la presencia de la sociedad como un espacio de represión y

resistencia” (Piglia 2007: 23). El proceso de transformación de los personajes recién se inicia y el uso del diálogo como recurso lo facilita. En ese sentido, la opción de eliminar la figura de un narrador omnisciente, típica de la literatura decimonónica, no solo puede comprenderse como una opción política del autor para rebelarse frente a la huella de un discurso autoritario, lectura sugerida por Corbatta, sino como la base sobre la cual se asienta la metáfora de la transformación, pues es la asunción de la subjetividad de sus protagonistas a través del uso del lenguaje — por ratos conflictivo, por otros constructivo — lo que da inicio al proceso.

En otro nivel discursivo, este intercambio favorece que el lector se acerque a la realidad ficcional recreada por Puig, una que irá complejizándose conforme el relato cinematográfico le abra nuevas perspectivas de realización. Es la naturaleza dialogal de la novela la que facilita la exteriorización tan espontánea de estos distintos puntos de vista. Como enfatiza Bobes, por definición, el diálogo es una plática en la que dos o más personas intercambian pareceres; sea para concordar o discrepar, es inevitable que tras cada intervención los participantes dejen traslucir su perspectiva acerca del fenómeno del que hablan (Bobes 1992: 11), de ahí que podamos acercarnos al punto de vista privado de los personajes con la manifestación de sus teorías previas acerca de la película que comentan y de aquel con el que interactúan.

Utilizado como un recurso literario, el diálogo se convierte, además, en un signo estético. Desde esa perspectiva, la estructura de la novela le ofrece al lector la posibilidad de interpretar, a su vez, lo dicho por los personajes, por lo que se convierte en un testigo activo de esa interacción verbal. Es relevante resaltar la naturaleza activa del lector, porque él participa del dinamismo propio del diálogo en la medida en que, con su lectura, configura y reconfigura cada una de las escenas — resalta, nuevamente, la influencia de la estética cinematográfica — al integrar los datos que le brindan la estructura lingüística, los contenidos temáticos de las conversaciones y la situación específica dentro de la que estas se llevan a

cabo. En la confluencia de estos tres factores, decía Bobes, el lector basa su interpretación de la realidad ficcional y la dota de sentido estético. Por tal motivo, podemos decir que, mediante el discurso conversacional, los personajes de Puig revelan su mundo interno a su interlocutor en medio de la recreación de los protagonistas de la película que comentan, pero también se descubren al lector, quien al recrearlos a ellos en sus circunstancias particulares se convierte en un intérprete más del diálogo. Entonces, el dinamismo de la novela no se agota en su estructura discursiva, sino que incluye la naturaleza estética de su recepción.

Si no te acordás, mejor la seguimos mañana.

Con el mate te la sigo.

No, mejor a la noche, durante el día no quiero pensar en esas macanas. Hay cosas más importantes en qué pensar.

...

Si yo no estoy leyendo y me quedo callado es porque estoy pensando. Pero no me vayas a interpretar mal.

No, está bien. No te voy a distraer la atención, perdé cuidado.

Veo que me entendés, te lo agradezco. Hasta mañana.

Hasta mañana. Que sueñes con Irena.

A mí me gusta más la colega arquitecta.

Yo ya lo sabía. Chau.

Hasta mañana. (Puig 1997: 15)

Luego de este diálogo, el autor coloca tres hileras de puntos a lo largo de la página. Con ellos, tal como sucede con el uso de los puntos suspensivos, se recrea el silencio de los protagonistas, que, en este caso, es más prolongado, pues se remite al silencio del sueño. Valentín no siente ningún reparo en afirmar que los relatos de Molina constituyen un

distractor. Con el "... durante el día no quiero pensar en esas macanas" (Puig 1997: 15), le resta importancia a la principal actividad de su compañero, quien comprende el mensaje y reacciona negativamente, aunque sin verbalizarlo. Esta vez los puntos suspensivos pueden ser interpretados como la materialización del silencio, pero de uno agresivo, pues parece entrañar el disgusto de Molina por lo dicho por Valentín, lo que se puede corroborar con su siguiente comentario: "No te voy a distraer la atención, perdé cuidado" (Puig 1997: 15).

En esta parte de la conversación, a la manifestación de las líneas de pensamiento privadas de los personajes se le añade la valoración que realizan de esas perspectivas, por ejemplo, cuando Valentín desestima la relevancia de la estrategia con la que Molina pasa las horas (el relato de algún filme) al calificarla como una "macana". Cuando añade "Hay cosas más importantes en qué pensar" (Puig 1997: 15), deja traslucir sus creencias en torno de que las preocupaciones de Molina, los temas que lo ocupan, carecen de valor desde su forma de concebir la realidad; en otras palabras, desdeña las prácticas del compañero, su forma de vida. No se puede ignorar el hecho de que Puig sugiera, a lo largo de toda la novela, no solo los estereotipos sociales que Valentín y Molina representan, sino también y sobre todo la posición que cada uno de ellos hubiera tenido en la sociedad argentina de la época.

Si Valentín afirma que prefiere dedicar sus pensamientos a temas de mayor relevancia es porque descarta la posibilidad de dedicarle un tiempo valioso a otros ajenos al ideal guerrillero. En ese momento, este personaje refleja la necesidad imperiosa de las distintas fuerzas revolucionarias argentinas de oponerse a la represión ejercida por y desde el Estado. Pese a tratarse de una ficción, los ideales representados por Valentín parten de la recreación de un contexto histórico donde se sucedían juntas militares, dictaduras y gobiernos civiles avalados por el Ejército, distintas formas de gobierno que, no obstante, mantenían como común denominador la necesidad de contener el descontento popular y reprimir cualquier intento de insurrección. Este hecho es importante en la medida que tiñe los vínculos sociales

de la época. Las relaciones de poder que preocupan constantemente a Valentín no son ajenas al día a día del ciudadano común. La violencia invade la cotidianeidad y se refleja en vínculos en los que es posible distinguir las figuras del opresor y el oprimido, que se intercalan dinámicamente, de grupos de poder hegemónico y de otros marginales. Valentín parece rebelarse contra esa “naturalización” de la violencia también.

En ese sentido, los personajes de Puig no se definen como héroes sino como “seres humanos en conflicto que buscan el sentido de su propia existencia en un medio social que los moldea sin escapatoria pero que es, a su vez, ambivalente” (Corbatta 1999: 132). En medio de la búsqueda de resignificación de su propia vida, aun cuando defiendan ideologías contrapuestas a las que la sociedad les impone, en sus interacciones, habrá momentos en los que las coordenadas del medio social se reflejen, o incluso entren en conflicto con sus propias creencias. Este parece ser el caso de Valentín, quien rechaza con desdén la propuesta de su compañero de celda por considerarla anodina para ese contexto.

En contraste, Molina, cuya forma de vida lo aleja de la participación directa en el conflicto armado que vivía la sociedad argentina, se aparta de los círculos de poder y representa, más bien, a los grupos marginales, no en vano es retratado como un homosexual que es juzgado por corrupción de menores. El silencio de Molina, materializado en el texto con los puntos suspensivos, genera una atmósfera tensa, como si la negativa de su compañero hubiera sido interpretada como un desaire, como si Valentín lo hubiera menospreciado. Mientras uno evade la realidad del encierro y de la sociedad argentina con la ficción de un relato, el otro, desestimando esa posibilidad y valorándola negativamente, reproduce las jerarquías existentes fuera de la celda en su interior: el guerrillero con intereses académicos y políticos se sitúa por encima del homosexual con sensibilidad artística. El discurso intelectual y político de Valentín sería superior al esgrimido por su compañero, más bien coloquial y sensible estéticamente. Al interior de la “galería de voces” creada por Puig, en palabras de

Emir Rodríguez Monegal (Corbatta 1999: 135), en este momento de la trama se contraponen dos visiones del mundo que reproducen los prejuicios sociales de la época; por medio del uso del lenguaje de los protagonistas, un punto de vista se superpone al otro, uno emerge en el silencio del otro sin que aún haya posibilidad de que se complementen entre sí.

En el fragmento anterior, por la necesidad que siente Valentín de seguir involucrado en la lucha, verbaliza su frustración al no participar de ella activamente desde su encierro. Y no solo eso, también revela su impotencia por no estar en la capacidad de proteger a sus compañeros, de quienes preferiría no hablar con Molina para no comprometerlo⁶:

Bueno, es que yo no quiero hablar nunca de eso, pero no sé, ahora tenía ganas de comentarte una cosa... que cuando empezaste a contar que la pantera la sigue a la arquitecta, sentí miedo.

¿Qué es lo que te asustó?

No me dio miedo por mí sino por mi compañera.

Ah...

Yo estoy loco, sacarte este tema.

¿Por qué? Hablá si tenés ganas...

Cuando empezaste a hablar de que a la muchacha la seguía la pantera, me la imaginé a mi compañera que estaba en peligro. Y me siento tan impotente acá, de avisarle que se cuide, que no se arriesgue demasiado.

Te entiendo. (Puig 1997: 41)

Aunque a lo largo de la trama intenta no mostrarse sentimental frente a Molina, en esta conversación Valentín no puede evitar identificarse con el relato de su compañero. Si bien es un personaje que a menudo se muestra como un intelectual impulsivo y

⁶ Será recién en el capítulo once cuando el lector se entere de que Molina, en este momento, hubiera querido tener información sobre los compañeros de Valentín, ya que actuaba como espía del director del penal y su puesta en libertad dependía de obtener esa información.

excesivamente lógico en sus planteamientos, este rasgo suele matizarse con declaraciones efusivas acerca de la importancia de la causa que defiende; incluso sus declaraciones más impulsivas dejan traslucir un carácter recio y autosuficiente. En estos parlamentos, en cambio, envuelto en la atmósfera de ficción que tan bien describe Molina, Valentín asocia el miedo de la arquitecta al que podría estar experimentando su compañera, quien había quedado a cargo del grupo que él lideraba, y al suyo propio respecto de la inseguridad de ella; al mostrarse vulnerable, se presenta como un ser humano más complejo. Siente temor por su compañera al no poder protegerla, pero también por Molina, ya que, al darle este tipo de detalles, lo arriesga frente a las autoridades. De este modo, en medio del diálogo literario, y pese a los conflictos que la confrontación de sus distintas perspectivas genera, las subjetividades, el mundo interno de los protagonistas, empiezan a acercarse. Esto se aprecia en la continuación del intercambio anterior:

Bueno, vos te imaginarás, si ella es mi compañera, es porque está en la lucha también. Aunque no debería decírtelo, Molina.

No te preocupes.

Es que no te quiero cargar con informaciones que es mejor que no las tengas. Son una carga, y ya tenés bastante con lo tuyo.

Yo también, sabés, tengo esa sensación, desde acá, de no poder hacer nada, pero en mi caso no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá. (Puig 1997: 41)

Molina comparte la sensación de impotencia de Valentín, pero también su deseo de ser el protector de alguien a quien se percibe más frágil, su madre. En este pasaje, no solo se amplía la configuración del carácter del primero, sino también la de Molina, quien deja de ser solo el personaje excesivamente sensible y aparentemente superficial en sus opiniones para mostrarse comprometido con la seguridad de su madre y capaz de velar por su

integridad, aunque deba manipular y traicionar para lograrlo. Luego de la confesión de su compañero, con un “Te entiendo” y el relato de su propio malestar, Molina, desde su visión del mundo, trata de darle sentido a las sensaciones de Valentín y tiende un puente entre ambas experiencias. Este fenómeno, esperable en Molina dada su sensibilidad y la rápida asociación que establece entre los temas de sus conversaciones con Valentín y los acontecimientos de su propia vida, también se observa en la reacción de su compañero. Sin llegar a percibir los verdaderos temores de aquel (no obtener información necesaria sobre las acciones del grupo guerrillero para usar esos datos, acceder al indulto y volver a cuidar de su madre), es la primera vez que Valentín considera las consecuencias negativas que sus palabras podrían generarle a Molina. No se centra en sí mismo y piensa en la posibilidad de que este pueda traicionarlo con las autoridades; al contrario, lo que evalúa es que sus revelaciones puedan colocar en una posición de vulnerabilidad a Molina y se resiste a arriesgarlo. No solo toma en cuenta las circunstancias particulares del otro, sino que las entiende y actúa en consecuencia.

Si los relatos de películas son el vehículo para que las formas de vida de los personajes entren en contacto es porque la ficción dentro de la ficción — la narración de filmes al interior de la novela — permite que comiencen a interactuar de modo más personal. Los acontecimientos de *La mujer pantera* son un pretexto para empezar a hablar de sí mismos y de los sentimientos que los agobian en el presidio. Como Puig al apropiarse del lenguaje cinematográfico para recrear la lógica del guion sin mimetizarla, los protagonistas hacen suyos los diálogos de los personajes de las películas, y esto les sirve para poner en un primer plano sus inquietudes respecto de los relatos, su vida en el presidio y sus intereses fuera de él. No obstante, la posibilidad de ampliar su interacción con el relato de películas incluye la del desacuerdo. Los caracteres de los personajes son disímiles y esto se manifiesta en disputas verbales, sobre todo en los primeros capítulos. El deseo de dejarse entender por el

otro, en ocasiones, incrementa el riesgo de generar conflictos, pues sus explicaciones detalladas reflejan y ahondan en sus distintas visiones del mundo:

Él si ha dejado intacto todo lo de la madre en la casa es porque quiere ser siempre un chico, en la casa de la madre, y lo que trae a la casa no es una mujer, sino una nena para jugar.

Pero eso es todo de tu cosecha. Yo qué sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento y como era de decoración antigua dije que podría ser de la madre, pero nada más. A lo mejor él lo alquila amueblado.

Entonces me estás inventando la mitad de la película.

No yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. La casa, por ejemplo.

Confesá que es la casa en que te gustaría vivir a vos.

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

A ver... ¿qué te voy a decir?

Todos igual, me vienen con lo mismo, ¡siempre!

¿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 ... (Puig 1997: 24-25)

Por un lado, si Valentín logra anticiparse a lo que dirá su compañero, es porque interpreta sus intervenciones: “Confesá que es la casa en la que te gustaría vivir a vos” (Puig 1997: 25), le dice a Molina, y esta interpretación solo es posible dentro de un contexto literario donde el autor intenta reconstruir artísticamente el diálogo de la manera más realista

posible (Martinetto, 2012: 105), que no se reduce a la mera interacción. La comunicación verbal, tal como lo señala Marcos Herrera en “Comunicación Verbal: ¿Interacción o Interpretación?”, no se limita al acto de habla. Los enunciados son sometidos al saber del mundo de los interlocutores, a sus cosmovisiones particulares, y, de acuerdo con ello, elaboran interpretaciones de lo dicho por el otro, lo que, a su vez, motivará nuevas interacciones. En el diálogo, el interjuego entre interacción e interpretación es constante y fundamental porque renueva el intercambio (Herrera 2002: 293).

Por otro lado, al interpretar lo que dice el interlocutor, se asume que detrás de sus actos de habla hay una intención particular, la que dependerá de sus deseos y creencias. En el juego anticipatorio anteriormente citado, cuando Molina afirma conocer lo que Valentín quiere decirle, cree reconocer en él una intención acorde con la de la mayoría de personas: darle sentido a su homosexualidad a partir del tipo de relación que sostuvo con su madre. De forma previa, Valentín había realizado una serie de interpretaciones sobre la trama argumental relatada por Molina. Sus conocimientos sobre Psicoanálisis lo llevaron a plantear una lectura analítica de los personajes de la película; por tal motivo, cuando Molina reconoce que en su recreación del relato había incorporado sus propias creencias sobre el filme, Valentín se lo increpa diciendo “Entonces me estás inventando la mitad de la película” (Puig 1997: 24). Para Molina la conversación en torno de una película se centra en la descripción de su argumento, sus protagonistas, los detalles visuales de las escenas y de las sensaciones que estos elementos despiertan en el espectador; para Valentín la interpretación del argumento mismo es otra parte importante del proceso de comprensión de una obra cinematográfica. Se trata de dos perspectivas distintas de un mismo objeto de la realidad, de dos líneas interpretativas que se dibujan entre lo concreto y sensorial, y lo abstracto y analítico, respectivamente.

Así, pues, la concepción del mundo de los personajes, su bagaje cultural y sus creencias se revelan en este vaivén entre interacción verbal e interpretación. La familiaridad que nace entre ellos a raíz de los relatos cinematográficos de Molina propicia el intercambio verbal⁷, pero las interpretaciones que uno y otro formulan de ellos facilitan la ampliación del contexto comunicativo y el posterior desarrollo del diálogo. De este modo, un mismo objeto del mundo ficcional (el relato cinematográfico) motiva dos descripciones marcadamente distintas: una ligada a la sensibilidad estética de quien la narraba, y otra asociada a los conocimientos académicos del oyente y a su afán racionalista. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtin (1988) sostiene que la unidad novelesca es la multiplicidad dinámica, el movimiento, la heterogeneidad, también el caos (38). Se podría decir que son varios los mundos ficticios que interactúan, de ahí el dinamismo de la novela. Para Bajtin esta será el resultado de la interacción entre varias conciencias, voluntades individuales o ideologías (Bajtin 1988: 38). En esa línea, Molina enfatiza que su interpretación de la escenografía de la película estuvo motivada por el interés de que su compañero las viera “como las estoy viendo yo” (Puig 1997: 25). Valentín, por su parte, plantea una interpretación analítica del mismo objeto, pero utiliza un lenguaje sencillo para asegurar la comprensión de su compañero. Esta necesidad surge en el intercambio dialogal; se trata de dos hablantes con formas de vida completamente distintas, quienes “adaptan su saber en solidaridad con el oyente” (Neyra 2005: 264).

Desde esta perspectiva, los personajes, por un lado, buscan hacerse entender; por el otro, intentan darle sentido a los enunciados de su interlocutor. Si bien se trata de dos subjetividades diferentes, estas no son contradictorias, puesto que se abocan a la interpretación de un mismo fenómeno del mundo objetivo del que participan, aunque desde

⁷ Así como la experiencia de Puig como guionista cinematográfico se refleja en la estructura de sus novelas, dentro de la ficción, la cinefilia de Molina se manifiesta en su interacción verbal con Valentín.

ángulos distintos.⁸ El énfasis en la diferencia se apoya en los estereotipos que cada uno de los personajes representa en un primer momento. Estos, a su vez, dan cuenta de las creencias personales de los protagonistas de la historia, de ahí que Molina se anticipe a lo dicho por Valentín amparándose en que este comparte las creencias de su entorno social, y en que el lector sea capaz de reconocer que, mientras las narraciones de Molina están plagadas de expresiones emotivas, las intervenciones de Valentín tienden a ser más bien teóricas y analíticas.

Ahora bien, el hecho de que ambos puntos de vista sean irreductibles el uno al otro, no los hace incompatibles, pues dos perspectivas distintas de una misma experiencia podrían, incluso, ser complementarias. En el caso específico de *El beso*, cada uno de los personajes, desde la particularidad de sus esquemas mentales, reconstruye la imagen del otro conforme a sus propias experiencias; de acuerdo con Davidson en “El mito de lo subjetivo”, si bien “nuestras creencias pretenden representar algo objetivo” (Davidson, 1992: 57), su naturaleza es subjetiva, y por tanto nos impide determinar si lo que creemos realmente corresponde a aquello que intentamos representar (Davidson 1992: 57).

La creencia de que nos es factible predicar sobre la realidad atendiendo exclusivamente a nuestros esquemas conceptuales es la de la tradición filosófica moderna, que Davidson ha tenido a bien llamar la perspectiva de la primera persona o internalismo. De acuerdo con ella, la introspección es el proceso interno que determina el contenido de nuestras creencias, aunque estas surjan del contacto del individuo con el mundo exterior o el contexto social. En alusión a la perspectiva de la primera persona, Marcia Cavell propone que “el objeto de los procesos mentales conscientes o inconscientes no es el mundo mismo, sino una representación mental de este” (Cavell 2000: 35). La consecuencia inevitable de aceptar el internalismo es el creciente escepticismo sobre la realidad fáctica o el mundo material,

⁸ La base teórica de esta idea se encuentra en “La doctrina de los dos puntos de vista”, artículo de Pablo Quintanilla referido en la lista de trabajos citados.

pues el sujeto se recrea a sí mismo, al otro y a “lo otro” (el mundo) desde su propio sistema de pensamiento:

¿Qué te pasa?

Me da lástima que se terminó.

Y bueno, te cuento otra.

No, no es eso. Te vas a reír de lo que voy a decir.

Dale.

Que me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos.

Al final, Valentín, vos también tenés tu corazoncito.

Por algún lado tiene que salir... la debilidad, quiero decir.

No es debilidad, che.

Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo... Es como si la mente segregara sentimiento sin parar... (Puig 1997: 47)

El relato de *La mujer pantera* llega a su fin y Valentín siente nostalgia por sus personajes. Expresa sus sentimientos, pero, como estos no se ajustan a la imagen que guarda de sí mismo, conscientemente los asocia a la debilidad. Desde su perspectiva, un guerrillero no debe abandonarse a sus sentimientos y, si estos llegaran a aflorar, solo podrían ser el producto de la pérdida de fortaleza; mas Valentín no es el único que se asombra, también para Molina es extraña la reacción de su compañero, tan acostumbrado estaba a sus mofas y racionalizaciones.

Cuando Valentín se percató de que ha dejado aflorar su sensibilidad, interviene la censura; y tras una pausa en la cual parece dudar del nombre que le dará a esa sensación, la conceptualiza como “debilidad”. La intervención “vos también tenés tu corazoncito” (Puig

1997: 47) de Molina le devuelve una imagen de sí mismo opuesta a su propia representación; por ese motivo, se resiste a asimilarla y la racionaliza para volverla más coherente con su estilo de pensamiento. En otras palabras, se niega a abandonar el punto de vista de la primera persona o del internalismo; pese a la interpretación de su compañero, para quien su interés por el diseño refleja sensibilidad, la realidad del sentimiento es tal y como se la figura en su mente: no es otra sensación más que debilidad.

La identificación de la opinión contraria y la familiarización con otras perspectivas acerca de la realidad no habrían sido posibles sin antes construir un espacio común de diálogo en el que se instauren referentes comunes sobre los cuales ejercer opinión o intercambiar creencias. Quien facilita este nuevo tipo de interacción, que como quedó señalado líneas arriba no deja de ser conflictiva, es Molina. Cuando este decide compartir con Valentín los argumentos de películas que lo habían impactado, siembra el germen para la creación de un universo discursivo compartido, uno que se fundará en la identificación de una experiencia en común de la realidad (Quine 2002: 17-18) dentro del diálogo literario. La existencia de un cúmulo de prácticas comunes (la experiencia de ser reo durante la represión política en Argentina, la familiarización con el argumento de una película) es lo que propicia el intercambio de ideas y la identificación del sistema de creencias ajeno a partir de la interpretación que se hace del discurso del otro. Es sobre ese mundo objetivo común que los personajes empezarán a predicar y dejarán aflorar la posibilidad de identificar sus perspectivas individuales contrastándolas. En palabras de Davidson, en “De la misma idea de un esquema conceptual”, es a partir del lenguaje que podemos percibir las diferencias de pensamiento y es el surgimiento de esas diferencias el primer paso para alcanzar el conocimiento del otro (Davidson 1990: 202). En la novela, la interpretación del discurso ajeno emerge de la creación de un espacio común de interacción, el relato de películas, y es esa interpretación la que evidencia la aparente oposición radical entre sus protagonistas. Por

ello, Juan Poblete señala el final del relato de *La mujer pantera*, que se concreta en el capítulo dos de la novela, como el inicio del proceso de transformación de los personajes (Poblete 2007: 68); desde la lectura propuesta en el presente trabajo de investigación, se trata del punto de partida para la problematización del internalismo inicial de los protagonistas.

V. El reconocimiento de un espacio intersubjetivo

Al iniciarse el nuevo relato de Molina, el argumento de la película *Destino*⁹, Valentín corrige a su compañero acerca del estilo de los jardines que describe; por los detalles que le brinda, señala que se trata de uno alemán, no francés, aclaración que descubre a Molina una faceta desconocida de la personalidad de Valentín:

¿Y vos cómo sabés esas cosas?

Se estudian en arquitectura.

¿Y vos estudiaste arquitectura?

Sí.

¿Y te recibiste?

Sí.

¿Y recién ahora me lo decís?

No venía al caso.

—¿No era que habías estudiado ciencias de la política?

Sí, ciencias políticas. Pero seguí con la película, otro día te cuento. Y el arte no es cosa de mujer.

Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo.

⁹ Esta película, a diferencia de la anterior, es una invención de Puig. De acuerdo con Pamela Bacarisse, surge a partir de la propaganda de una película nazi expuesta en Buenos Aires durante la década de 1940 (Bacarisse 1988: 105). Narra la historia de Leni, una bella cantante parisina de un club nocturno, quien durante la Segunda Guerra Mundial se enamora de un apuesto oficial alemán. Ella es contactada por la resistencia francesa para actuar como espía y descubrir dónde se oculta un arsenal alemán buscado por los maquis, grupos guerrilleros miembros de la resistencia francesa que se enfrentó a la ocupación nazi. Sin embargo, Leni se enamora del oficial alemán a quien debía espiar.

Puede ser. Pero ahora seguí con la película. (Puig 1997: 83)

La narración evidencia un nuevo salto discursivo; del relato cinematográfico se traslada nuevamente a la realidad ficcional, solo que esta vez se adentra un poco más en las circunstancias de vida de Valentín. Ahora es Molina quien no logra conjugar la imagen del guerrillero con la de un hombre que conoce de diseño de jardines, pues asocia este conocimiento al estereotipo de la femineidad. Se asombra al enterarse de que Valentín estudió arquitectura, e inmediatamente duda de su heterosexualidad. Para él la sensibilidad artística es un atributo femenino.

La realidad provee a Molina de información que se contrapone a su punto de vista: Valentín conoce de jardinería; sin embargo, reestructura esta información de acuerdo con su sistema de creencias. Los datos que hasta ese momento había recogido de sus vivencias con Valentín no eran coherentes con aquellos a los que ahora se enfrenta; por tanto, decide no integrar la nueva información y optar por sus teorías previas: la sensibilidad artística es un atributo que distingue a la mujer y, si Valentín la manifiesta, lo que se revela es que también él posee rasgos catalogados socialmente como femeninos: “Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo” (Puig 1997: 83).

Al cuestionar la masculinidad de Valentín por sus conocimientos de jardinería, en su interpretación, Molina se vale de sus creencias sobre los comportamientos esperables de un varón y una mujer, no de los datos que le brinda la realidad objetiva en la respuesta de su compañero: él había estudiado arquitectura y no solo ciencias políticas. Desde su perspectiva privada, desde la lógica del internalismo, esta afirmación genera una lectura que reactualiza sus prejuicios, pues parece concebir la arquitectura como una profesión igualmente femenina, de ahí que, en tono de broma y asombrado, abra la posibilidad de que posean un aspecto en común, la tendencia homosexual.

Valentín, por el contrario, y de acuerdo con su formación académica, refuta los prejuicios de su compañero y justifica su conocimiento de jardinería con sus estudios de arquitectura. Su “Puede ser” (Puig 1997: 83), más que validar la interpretación de Molina (“sos más loca que yo”), la desestima; Valentín no presta atención al comentario porque su único interés es que su compañero continúe con el relato. La reafirmación de su propia lectura de la realidad se manifiesta en su negativa a seguir escuchando los detalles de la teoría con la que aquel explica lo que acaba de descubrir. Su actitud al respecto es más radical que la de Molina, ya que ni siquiera invierte tiempo en seguir escuchando lo que este tenga que decir; parece que no esperara encontrar en sus palabras algún contenido relevante o digno de ser atendido, como si la imagen de ambos personajes continuara siendo irreductible la una a la otra:

... Contame qué estás leyendo.

¿Cómo te voy a contar?, es filosofía, un libro sobre el poder político.

Pero algo dirá, ¿no?

Dice que el hombre honesto no puede abordar el poder político, porque su concepto de la responsabilidad se lo impide.

Y tiene razón, porque todos los políticos son unos ladrones.

Para mí es todo lo contrario, quien no actúa políticamente es porque tiene un falso concepto de la responsabilidad. Ante todo mi responsabilidad es que no siga muriendo gente de hambre, y por eso voy a luchar.

Carne de cañón. Eso es lo que sos.

Si no entendés nada callate la boca.

No te gusta que te digan la verdad...

—¡Qué ignorante! si no sabés no hables. (Puig 1997: 108)

Los continuos intercambios generan un clima de confianza entre los personajes, el que los motiva a decir abiertamente lo que piensan en los distintos planos discursivos: el relato de películas y las conversaciones acerca de sí mismos. Sin embargo, este hecho aumenta las posibilidades de conflicto entre ellos. En esta parte del diálogo, en contraste con otras, Valentín no opta por la indiferencia ante los comentarios de Molina, sino que se indigna por lo que él considera una muestra de desinformación y superficialidad, de falta de conocimientos básicos que cualquier ciudadano debería poseer: “Si no entendés nada callate la boca ... ¡Qué ignorante!” (Puig 1997: 108). No actúa como en el pasaje citado anteriormente; esta vez confronta y censura la actitud de su interlocutor, la cual considera inaceptable.

En este fragmento, Molina interpreta el discurso sobre política desde la perspectiva de un ciudadano común que únicamente se ha acercado a ella como testigo de las acciones de sus gobernantes; se refiere a política partidaria. Su opinión no se sustenta en el conocimiento del quehacer político en sí mismo sino en haber experimentado las consecuencias negativas de las decisiones tomadas por la clase política de su país. Molina no ha reflexionado acerca de lo que significa ejercer política o tener ese interés; lo rechaza por la experiencia previa que ha tenido con sus dirigentes desde la posición del pueblo gobernado. De eso lo acusa Valentín, de no tener una opinión propia acerca de política y de no interesarse en ella, pero su juicio es el de un ciudadano que considera el ejercicio político como inherente a su condición; se trata de una perspectiva aristotélica del concepto. Para Valentín, en cuanto todo ciudadano responsable puede involucrarse en acciones que tengan injerencia en el espacio público, sus actos serán capaces de propiciar el cambio social. Molina, no obstante, con el dicho popular “Carne de cañón. Eso es lo que sos” (Puig 1997: 108), revela su indignación por la “intransigencia” de Valentín al no darse cuenta de que su sacrificio es en vano, de que se expone “irracionalmente” a la muerte, y ello entraña una postura crítica ideológica

acerca de la revolución protagonizada por su compañero, perspectiva crítica de la que este no se percata debido a su ofuscamiento.

La confrontación anterior evidencia la estructura polifónica del texto, concebido como un coro de voces por el autor. En primer lugar, a la luz de Bajtin, esto sucede porque cada uno de los personajes representa un contenido ideológico determinado, una concepción del mundo en contrapunto constante con la del otro (Bajtin 1988: 69-70), relación dialéctica que favorece la verosimilitud del diálogo literario, pues los puntos de vista fragmentarios se concatenan y le otorgan al texto un dinamismo acorde con el registro que intenta representar. El aparente aire fragmentario del discurso conversacional es lo que le otorga cohesión estructural al texto (Narbona 2001: 203), ya que este surge en el contrapunto de esas voces distintas. En segundo lugar, tal como lo afirma Graciela Reyes, se reproduce la diversidad de discursos sociales ficcionalmente (Reyes 1984: 14). En *El beso de la mujer araña*, cada personaje se convierte en vocero de los discursos sociales correspondientes a su forma de vida; y, como personaje-narrador¹⁰, cada uno de ellos relativiza la voz de la autoridad que suele recaer en la figura de un narrador omnisciente. Podría pensarse que esa estructura polifónica se quiebra en los fragmentos en los que Molina narra películas vistas solo por él y parece asumir una voz de autoridad frente a Valentín, destinatario de sus relatos. No obstante, dada la dinámica del diálogo ficcional, cada una de las narraciones de Molina es creada y recreada junto con Valentín, quien a partir de sus preguntas, comentarios o reflexiones ingresa en el discurso de su compañero para cuestionarlo, enriquecerlo o modificar su dirección; en realidad, el intercambio de puntos de vista se dinamiza en esos momentos.

Desde la perspectiva de Bobes, el diálogo puede entenderse como vía de apertura ideológica en la medida en que facilita la manifestación de distintas opiniones sobre una situación compleja, y evita el surgimiento de posturas absolutas y dogmáticas frente a ella

¹⁰ La categoría de personaje-narrador es presentada por Alicia Redondo para referirse al personaje en el que recae el relato de la ficción; la narra desde el interior de ella misma o siendo parte de ella. Es una forma diferente de aludir al narrador intradieético de Genette (Redondo 1995: 34).

(Bobes 1992: 11). Si el texto literario posee algún poder de significación, se lo debe a su carácter ficcional, a la traslación de la actividad lingüística al territorio imaginario de la literatura que llevan a cabo los autores (Reyes 1984: 14). En otras palabras, el texto literario genera contextos ficcionales referidos a otros ámbitos de comunicación, a otros discursos orales o escritos. No es raro que cada uno de los personajes de *El beso la mujer araña* sea la recreación estética de distintas formas de pensar la realidad, de un conjunto de creencias o ideologías acerca del mundo, y de las relaciones humanas dentro de él. En la Argentina convulsionada de 1974 recreada por Puig, Valentín y Molina, personificaciones de ideas fundamentales acerca del mundo o de ideologías contrapuestas, entre encuentros, desencuentros y conflictos, generan y participan de esta apertura en el lugar menos esperado: la celda de un presidio.

El enfrentamiento verbal de la cita anterior motiva el ensimismamiento de Molina y la aparición de otro registro narrativo, el monólogo interior:

Una cicatriz desde la punta de la frente que corta una ceja, corta el párpado, tajea la nariz y se hunde en el cachete del lado contrario, una tachadura encima de una cara, una mirada torva, mirada de malo, estaba leyendo un libro de filosofía y porque le hice una pregunta me echó una mirada torva, qué feo que alguien te eche una mirada torva, ¿qué es peor que te echen una mirada torva, o que no te miren nunca?, mamá no me echó nunca una mirada torva, ... pero yo no le dije ni una palabra a este hijo de puta, de mami ni una palabra le conté jamás, porque si se anima a decir una palabra tonta lo mato a este hijo de puta, ¿qué sabe él lo que es sentimientos?, ¿qué sabe lo que es morir de pena? (Puig 1997: 109-110)¹¹

¹¹ Las cursivas corresponden al texto original.

Este registro intenta reflejar la simultaneidad del pensamiento, libre de un orden que asegure la lógica discursiva de un texto escrito. Tratándose de una novela, Puig opta por la incorporación de fenómenos propios de la oralidad, como la asociación mental con lo que se decía en un momento previo. Este recurso le otorga mayor verosimilitud a la recreación del diálogo coloquial que realiza el autor, pues intenta plasmar los fenómenos propios de un intercambio oral, y con ello crea una atmósfera de mayor familiaridad entre los personajes. Así lo afirma Antonio Narbona cuando describe cómo las experiencias de la vida cotidiana son plasmadas en la narrativa contemporánea moderna utilizando la representación de la conversación coloquial para crear la ilusión en el lector de que, efectivamente, está siendo testigo de un diálogo entre los personajes, ya que es el “registro que con mayor verosimilitud refleja la relación entre los hablantes y lo que dicen en el contexto en que lo hacen” (Narbona 2001: 194). Es la familiaridad de la interacción verbal directa la que motiva y justifica el uso de expresiones coloquiales, jergas propias del español bonaerense, inclusive los rasgos fonéticos de su entonación. Puig utiliza su competencia como hablante para escribir diálogos literarios que, además, carecen de narrador y se articulan como un guion cinematográfico, en los que los lectores reconocen a los personajes solo por el intercambio de parlamentos. La ausencia de un narrador omnisciente en esta ficción es significativa, ya que el propio Puig se rebelaba contra cualquier forma de autoritarismo y represión (Corbatta 1999: 135), entre ellas, la producida por el conocimiento; en ese sentido, deja a sus personajes-narradores libres y procura crear la ilusión de que la trama se construye en el momento mismo de su interacción verbal.

En el monólogo interior de Molina, las ideas aparecen de forma caótica y se superponen las unas a las otras, tal como sucedería en el proceso de pensamiento de un

individuo real¹². En la cita, el recuerdo de una historia en la que dos seres humanos dolientes y marcados físicamente por la fealdad se unen y concretan su amor¹³, el resentimiento por las continuas burlas de Valentín sobre su emotividad y la imagen idealizada de una madre que lo perdona todo y lo acepta se integran en la mente de Molina intercalándose para que el lector pueda reconstruir el nuevo contexto ficcional, el del monólogo interior. El carácter caótico de este tipo de recurso refleja la exaltación emocional que experimenta Molina al haberse sentido ofendido por su compañero e integra esa sensación desagradable al drama que viven los personajes de la ficción dentro de la ficción.

Así como Valentín llega a retrotraer su propia vida rememorando la imagen de su novia en la del personaje de la arquitecta de *La mujer pantera*, así también Molina se identifica con los de la historia que recuerda para sí. El protagonista, un muchacho guapo y displicente, es asociado al carácter autosuficiente de Valentín, quien hasta ese momento, en medio del desacuerdo ideológico, solía dirigir comentarios despectivos a Molina y sus intereses “burgueses” (películas melodramáticas, comida *gourmet*, ópera). Por otro lado, la protagonista de la historia, una muchacha poco agraciada que se enamora del joven piloto y a quien este solo dirige “miradas torvas”, parece sugerir la propia imagen de Molina, quien deja aflorar sus inseguridades en sus pensamientos y se siente culpable por el dolor que pueda estarle causando a su madre por “ser como es”, además de recibir continuamente la desaprobación del compañero de celda con el mismo tipo de mirada airada, fiera, un comentario o un gesto.

¹² Puig ya había utilizado este recurso, aunque con mayor radicalismo, en los monólogos de Toto en *La traición de Rita Hayworth*.

¹³ La historia recordada es la de la película de John Cromwell, *The Enchanted Cottage* (1945). En el filme, Oliver, un piloto de la Fuerza Aérea de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, queda desfigurado y decide aislarse de su familia y su novia en la cabaña que había alquilado para pasar su luna de miel. La joven que se encarga de la limpieza de su refugio es Laura, una muchacha humilde y poco agraciada, quien inicialmente fue menospreciada por Oliver con un trato hosco. Con el paso del tiempo y la convivencia, ambos se enamoran y son testigos de una transformación que los asombra: cada uno es absolutamente bello ante los ojos del otro y lo atribuyen al “encantamiento” del lugar que habitan, la cabaña.

En la realidad ficcional, aún es pronto para sugerir algún tipo de acercamiento romántico entre los personajes, pero lo que sí queda claro es que el monólogo interior de Molina introduce la idea de dos perspectivas del mundo completamente distintas que se contraponen entre sí sin posibilidad de entendimiento aparente. En sus pensamientos, acusa a Valentín de insensible por considerarlo incapaz de reconocer su verdadera naturaleza y dejarse llevar por el estereotipo de homosexual; lo cierto es que él tampoco se aleja de sus propias creencias respecto de la imagen del compañero guerrillero. No obstante, no cierran las puertas al diálogo; en otras palabras, en *El beso de la mujer araña*, la confrontación de estos distintos discursos sociales o ideologías es la que facilita la familiarización con el punto de vista contrario. El conflicto, entonces, podría ser una vía y no un obstáculo para el reconocimiento posterior del sistema de creencias que sostiene la opinión contraria, la renovación de la relación y la transformación de sus participantes. Esto se debe a que permite reconocer que se está predicando acerca del mismo mundo objetivo, aunque desde perspectivas del mundo diferentes; esto es, favorece la generación y el reconocimiento de un espacio intersubjetivo en el diálogo.

Un aspecto importante que lleva a establecer un vínculo entre la película que recuerda Molina y su propia historia es que ni él ni los protagonistas de aquella aceptan su realidad tal cual es; solo el encantamiento de una casa de campo construida para albergar el romance propicia el acercamiento entre la pareja del filme y le brinda la posibilidad de ser feliz en la ilusión del amor. Comienzan a cobrar mayor sentido las palabras de Valentín en el capítulo cuatro de la novela, cuando en medio de una discusión sobre la forma en la que Molina intenta evadir la realidad con el relato de películas, lo increpa:

... Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.

¿Por qué?, no es cierto.

Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escuchame, tu realidad, *tu realidad*, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día. (Puig 1997: 85)

A su manera, ambos intentan traspasar los límites de la celda que ocupan. Por medio de una película o un libro, están conscientes de que “su realidad” es más compleja que el espacio físico que ocupan; sin embargo, su contacto entre las paredes de esa celda es fundamental para trascenderla. Como los protagonistas del relato de la cabaña en el bosque, Valentín y Molina, de forma progresiva, han ido apropiándose del ambiente físico de la celda y haciéndolo suyo. Es ese espacio objetivo el que los reúne y los lleva a confrontar sus distintas perspectivas del mundo para, en medio de ese contraste, modificarlas. La transformación que se lleva a cabo en el contacto intersubjetivo será posible en la medida en que participen de un mundo objetivo común, cuya manifestación más concreta es la celda donde conviven. Análogamente a la ficción recordada por Molina, los protagonistas de *El beso de la mujer araña* viven su transformación en la “celda-cabaña” del presidio y, a través del vínculo que establecen entre sí producto del diálogo, la trascienden. No obstante, para lograrlo, necesitan conectarse entre sí con y en ese espacio físico compartido. Lo que estarían tejiendo o hilvanando es una trama de referentes comunes donde, más adelante, las creencias previas de cada uno, su saber particular del mundo, se conjugue y complejice con aquello que conozcan y valoren de la forma de vida del otro.

Bueno te cuento, así te distraés un poco y no pensás en el dolor.

¿Qué me vas a contar?

Una que seguro te va a gustar.

Ay... ¡qué jodido es!...

...

Vos contame, no te importe que me queje, seguí de largo.

Bueno, empieza, ¿dónde era que pasaba? Porque sucede en muchas partes... Pero ante todo te quiero aclarar algo: no es una película que a mí me guste.

¿Y entonces?

Es de esas películas que les gustan a los hombres, por eso te la cuento, que estás enfermo.

–Gracias (Puig 1997: 117-118)

Luego de su última discusión, el sexto capítulo de la novela se inicia con el relato de otra película¹⁴. Ya había quedado claro que existía un terreno en el cual los protagonistas podían interactuar, aunque no libres de conflicto: el relato de películas. Al respecto, a la convivencia obligada por compartir la misma celda de una prisión bonaerense, le siguió la construcción de un espacio que volvió inevitable el acercamiento: el diálogo que entablan partiendo de esos relatos. Sin embargo, el discurso conversacional no se ciñe al tema inicial; por eso, ambos personajes se “des-cubren” frente al otro y frente a sí mismos. Ese descubrirse revela sus facetas opuestas e influye en el surgimiento de discrepancias que, al necesitar ser aclaradas o resolverse, fomentan la continuidad del diálogo.

Es posible observar este proceso en la cita anterior, en la que Molina retrocede en su decisión inicial y vuelve a conversar con Valentín sobre el argumento de una nueva película. No obstante, existe una razón para hacerlo, que es distraer a Valentín del dolor físico que le produce su enfermedad estomacal. Es esa misma actitud la que lo hace elegir la nueva película, una que no le gusta por ser “de esas películas que les gustan a los hombres” (Puig 1997: 118). Con esa expresión, en el mismo instante que se distancia de su interlocutor, se

¹⁴ Esta vez los protagonistas son un muchacho que renuncia a su riqueza para involucrarse en la lucha revolucionaria y una mujer de nivel socioeconómico alto que se enamora de él y trata de persuadirlo de que deje la guerrilla.

define a sí mismo como mujer, pero una mujer tal y como él la concibe: delicada, sensible, frágil, incluso sumisa, como se verá más adelante. Lo importante en este momento es reconocer que, en medio de la relación por oposición que establecen los personajes, surge un espacio para el conocimiento y reconocimiento mutuo. Es este espacio común el que posibilita que sus respectivas ideologías o puntos de vista en torno de la realidad se evidencien y puedan ser interpretados por el otro.

La recreación estética del diálogo o discurso conversacional es vital en ese sentido porque abre la posibilidad de que esas distintas líneas de pensamiento se recreen y cambien a raíz de la interpretación que el otro realiza de ellas. Valentín reconoce el esfuerzo de Molina por superar el percance anterior y muestra una disposición distinta para la escucha. La experiencia del cuerpo adolorido lo sensibiliza y, dejando atrás su actitud autosuficiente, confía en que solamente la conversación con el compañero podrá aliviarlo. Necesita de Molina para sobrellevar la enfermedad; cuando eso pasa, lo coloca en una posición semejante a la suya, ya que es de quien depende para tolerar y superar la situación.

Dentro del marco de la actitud ambivalente de Molina, de su traición latente, la relación entre ambos personajes empieza a tornarse empática. A pesar de la abismal diferencia entre sus perspectivas del mundo, ambos atribuyen al otro la facultad de generar estados mentales acerca del mundo compartido (Brunsteins 2006: 7) y se muestran atentos a ellos aun en medio de cada altercado. El sentido de la conversación ya no se agota en la necesidad de dejar pasar las horas (Valentín) ni en conseguir la información para obtener el indulto (Molina). Ahora el primero se apresta a escuchar al compañero y le da la oportunidad de manifestarse sin censura. Su vulnerabilidad por el malestar físico lo hace más sensible ante la necesidad de comunicación y compañía del propio Molina. El segundo, pese al conflicto anterior, comprende el padecimiento de su compañero y es capaz de conjugar sus propios intereses (el deseo de obtener información, de ser escuchado, de interactuar verbalmente) con

los de Valentín (sobrellevar el dolor). Sin renunciar a ellos, ambos protagonistas se abren a la comprensión del otro, mas estos son solo los pasos previos hacia el externalismo o la constitución de un espacio mental para el otro en sí mismos. El siguiente fragmento permite ilustrar el proceso antes mencionado:

una mujer europea, una mujer inteligente, una mujer hermosa, una mujer educada, una mujer con conocimientos de política internacional, una mujer con conocimientos de marxismo, una mujer a la que no es preciso explicarle todo desde el abc, una mujer que con preguntas inteligentes estimula el pensamiento del hombre, una mujer de moral insobornable, una mujer de vestir discreto y elegante, una mujer joven y madura a la vez, una mujer con conocimiento de bebidas, una mujer que sabe elegir el menú adecuado, una mujer que sabe ordenar el vino adecuado, una mujer que sabe recibir en su casa ... una mujer deseable, una mujer europea que comprende los problemas de un latinoamericano, una mujer europea que admira a un revolucionario latinoamericano... (Puig 1997: 128-129)

Cuando Molina termina de contarle la última película a Valentín, este tiene una recaída. Su compañero lo cuida; al irse a descansar, piensa en la protagonista de la película. Sin embargo, ese divagar no se agota en su rememoración; el recuerdo se entrecruza con la representación de la mujer que ama Valentín, de la que este le había hablado en un pasaje anterior de la novela, y con la imagen idealizada de mujer que al propio Molina le gustaría ser. Se trata de una que no esconde su femineidad; en tal sentido, integra las características de las heroínas cinematográficas de Molina: “*Una mujer de gusto impecable, una mujer de vestir discreto y elegante... una mujer deseable*” (Puig 1997: 128-129). En sus pensamientos, Molina le otorga rasgos de género tradicionales, los que corresponden al estereotipo femenino valorado por él: “*Una mujer con conocimiento de bebidas, una mujer que sabe*

elegir el menú adecuado ... una mujer que sabe recibir en su casa” (Puig 1997: 128). Hasta aquí la mujer de los pensamientos de Molina corresponde a su ideal; es una manifestación de las creencias previas del personaje, previas a su interacción con Valentín.

Si bien en lo anterior se revela el estereotipo interiorizado por el primero, su ideal de mujer se empieza a complejizar en la medida que le otorga características propias de las mujeres admiradas por Valentín o mencionadas por él a lo largo de sus conversaciones: *“Una mujer educada, una mujer con conocimientos de marxismo”* (Puig 1997: 128). Estos rasgos son incorporados al ideal de mujer de Molina porque se ha ido familiarizando con ellos en su trato con Valentín y ha aprendido a valorarlos positivamente en sus discusiones con aquel. Al ama de casa delicada y sumisa de Molina se le oponía la profesional independiente y decidida de Valentín, la que no solo posee fortaleza para buscar la transformación personal, sino también la social. Los desaires de Valentín ante la incompreensión de su postura teórica y política por parte de Molina, si bien en el momento del enfrentamiento verbal generaron su rechazo hacia el compañero de celda, fueron interiorizados de tal manera que, ahora, los rasgos valorados por aquel parecen formar parte del ideal de mujer que Molina se figura: *“Una mujer a la que no es preciso explicarle todo desde el abc”* (Puig 1997: 128). Desde que empezó a darle crédito a las críticas que recibió de Valentín por su escaso conocimiento sobre temas sociales y teorías contemporáneas, se identificó con las mujeres que ignoran información como esa y que, por ende, carecen de la admiración de un hombre como Valentín. La atracción que empieza a sentir por su compañero de celda pone en cuestionamiento su trabajo como espía, es decir, su traición.

Pese a la problematización de sus propias creencias luego de los intercambios verbales con él, hay un rasgo que permanece en el estereotipo femenino de Molina y que se mantendrá a lo largo de la trama, incluso cuando más adelante esa idea pueda poner en riesgo su propia vida, la función de la mujer es estimular y apoyar la realización del hombre que ama: *“Una*

mujer que con preguntas inteligentes estimula el pensamiento del hombre” (Puig 1997: 128). Aunque los logros intelectuales de la mujer parecen subordinarse a la necesidad de crecimiento personal del varón, no se puede negar que este es un ejemplo de la transformación que empieza a operarse en los personajes, ya que, en los pensamientos de Molina, los puntos de vista del compañero comienzan a tener un espacio propio, de ahí la integración de los rasgos femeninos admirados por ambos.¹⁵

Más adelante, es Valentín quien manifiesta el cambio con intervenciones que dejan traslucir su sensibilidad:

... Y te pido perdón, porque yo a veces soy muy brusco, ...y hiero a la gente sin ninguna razón.

Acabala

Como cuando estabas vos descompuesto. Y no te atendí, nada.

Callate un poco.

... En serio, y no con vos sólo [sic], herí mucho a otra gente. Yo no te he contado, pero yo en vez de contarte una película te voy a contar una cosa real. Te macanié de lo de mi compañera. De la que te hablé es otra, que yo quise mucho, de mi compañera no te dije la verdad, y vos la querías, porque es una chica muy simple y muy buena y muy corajuda.

No, mirá. No me cuentes, por favor. Esos son asuntos jodidos, y yo no quiero saber nada de tus cuestiones políticas, secretas y qué se yo. Por favor.

No seas sonso, ¿quién te va a preguntar algo a vos, de mis asuntos?

Nunca se sabe con esas cosas, me pueden interrogar. (Puig 1997: 136)

¹⁵ La representación de la mujer ideal cobrará mayor relevancia conforme se llegue a la interpretación de los últimos capítulos de la novela, cuando se evidencie la transformación operada en ambos personajes y la creación del símbolo de la “mujer araña”.

Lo que se cuestiona Valentín en este momento es que sus comentarios e indiferencia ante la enfermedad de Molina hayan agudizado su malestar¹⁶. La experiencia del dolor, aunque distinta, es compartida y constituye otro paso hacia el reconocimiento de la vivencia ajena como válida. Puig presenta otra dimensión del personaje, para quien la desazón de Molina ante sus duras críticas o su displicencia ahora es comprensible. Esta nueva forma de aproximarse a su compañero lo lleva a darle sentido y a valorar su experiencia.

Así como Valentín necesitaba confiar en Molina para sobrellevar su pesar, este se identifica con el dolor de aquel y lo insta a no compartir información relevante para obstaculizar cualquier intento de obtener información por parte de las autoridades. En otras palabras, lo que el personaje desea evitar es la traición; no quiere conocer detalles de la labor del compañero para no tener que compartirlos con el director del presidio, pues ahora que comprende más profundamente su causa y motivaciones para defenderla lo que desea es ayudarlo a sobrellevar su malestar actual, y hacerle saber que detrás de ello no hay ningún interés particular más que el sentirse necesitado por alguien. En el caso de Molina, esto último es una prueba de que está siendo reconocido por el compañero, pero esta vez sin censura. La relación entre ambos se abre a un intercambio más sincero y auténtico, en el que no es necesario ser una copia fiel del otro para ser aceptado. La oposición inicial empieza a ceder ante la evidencia del otro como un ser humano distinto y real.

La dinámica de interacción entre los personajes se configura y reconfigura de manera constante según la dirección que siga el diálogo. Por ejemplo, al inicio, la apelación a elementos propios de la cultura de masas (películas de Hollywood, canciones populares) era propia de Molina, pero progresivamente esta se introduce como parte de los saberes de Valentín. Este hecho se observa al inicio del capítulo siete, cuando Molina entona los versos iniciales de un bolero luego de que su compañero recibiera una carta:

¹⁶ Es Molina quien enferma primero, pues, para no generar sospechas en Valentín, consume el primer plato con alimentos envenenados que llega a la celda. Pese a su malestar físico, Valentín no se preocupa por el estado de salud de Molina.

“Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... la noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...”

¿Qué es eso, Molina?

Un bolero, *Mi carta*.

Sólo [sic] a vos se te ocurre una cosa así.

¿Por qué?, ¿qué tiene de malo?

Es romanticismo ñoño, vos estás loco.

A mí me gustan los boleros, y éste [sic] es precioso. Lo que sí perdoname si fui inoportuno. (Puig 1997: 137)

La canción en cuestión es el bolero “Mi Carta”, de Mario Clavel. Cuando Valentín escucha sus primeros versos, se burla del “romanticismo ñoño” (Puig 1997: 137) de Molina, de su sensiblería. Sin embargo, esa primera impresión no es óbice para que interpele al compañero sobre la pertinencia de la canción en ese momento del diálogo. Lo inquiriere acerca de sus ideas y obtiene como respuesta que el recuerdo surgió por la lectura que hace Valentín de la carta que recibió. En otras palabras, Molina actúa como un intérprete de las vivencias del compañero; desde su perspectiva de la realidad, asocia los posibles sentimientos de Valentín con los que se recrean en la canción y, a pesar de su resistencia inicial a aceptar como posible la interpretación de Molina, más tarde reconoce que este no se equivocó.

La incorporación de “Mi Carta” en la trama no es gratuita. Puig, a lo largo de su obra, incorpora recursos propios del saber popular y los recrea en sus ficciones; uno de ellos es el bolero. Respecto de este género musical, Iris M. Zavala (1991) sostiene que escapa a la división cultural entre lo masculino y lo femenino, ya que el cantante y el oyente, en cada nueva ejecución, le otorgan ese carácter particular (76). El discurso del bolero se sexualiza

según quién sea el que lo interprete. Esta ambigüedad no solo se acerca a las circunstancias vitales de un personaje como Molina, sino que permite que este se apropie del discurso y que, luego, el compañero haga lo propio una vez que le da sentido a la canción. Si ambos se identifican con la letra en momentos distintos es porque la naturaleza impersonal del género así lo permite: “Sobre la base del goce estético/erótico, cada estrato social o cada ideología de grupo, tendrá un comportamiento distinto frente al texto lírico, en su nueva recepción del modelo fundamental” (Zavala 1991: 76).

Otro aspecto resaltado por la misma autora es el tuteo característico de las letras de los boleros. El discurso se dirige a un “tú” que, no obstante, es impersonal, pues no está limitado por un sexo específico o sugiere ambos, un “tú” andrógino que permite crear y recrear “las propias fábulas eróticas” (Zavala 1991: 76); por ello, cada nuevo intérprete tendrá la posibilidad de personalizar al destinatario según las circunstancias que rodeen la interpretación y apropiarse así del discurso. En la novela, Molina le canta el bolero a Valentín, y este, cuando lo escucha por segunda vez, piensa en su ex amante, en Martha, aunque ella no haya sido quien le escribió. Por eso, se podría decir que “Mi carta” es la recreación de una ficción dentro de otra; como sucedió con los protagonistas de las películas narradas o recordadas, los personajes se superponen con cada interpretación o en cada nuevo instante en el que la canción es entonada. Molina se dirige a Valentín y recuerda al amigo del cual se enamoró; Valentín, por su parte, mientras lee la carta de su compañera del partido y escucha a Molina, dedica sus pensamientos a Martha, a quien dejó de ver hace varios años. Dentro de la ficción de *El beso de la mujer araña*, el bolero irrumpe cuando las resistencias de ambos personajes se debilitan frente al otro. Por primera vez, Valentín se acerca al saber de Molina intentando comprenderlo.

Con una melodía sencilla, esta canción expresa el dolor debido a la ausencia del ser amado, que, para el caso de la novela, se identifica con la ex novia de Valentín, Martha, o con

Gabriel, el mesero del cual Molina se enamoró antes de ser apresado. Dentro del universo ficcional, la lucha ideológica en la que se involucra el primero es lo que rodea la ficción novelesca como contexto: su separación de Martha se produce cuando esta decide alejarse del partido y Valentín continuar comprometido con él. Se trata de una atmósfera íntima creada por la canción, que propicia un acercamiento más personal entre los personajes, pero la experiencia de la intimidad se inserta dentro de los problemas sociopolíticos que enfrentaba Argentina.

Aunque Puig no lo hace explícito en la ficción, esta parece ubicarse en el tercer gobierno de Juan Domingo Perón, quien vuelve al poder en el año 1973 con una perspectiva conservadora que se alejaba de los ideales izquierdistas de una facción del partido. Luego de su muerte, en julio de 1974, Isabel Perón, su viuda, asume el mando, pero “se muestra incapaz de hallar soluciones para un país cada vez más dividido y violento” (Corbatta 1999: 21-22). Ese es el contexto sociopolítico que rodea la ficción de Puig. Valentín sería uno de los tantos intelectuales de izquierda apresados durante la dictadura militar de Alejandro Agustín Lanusse en 1972. Por ello, inicialmente, la vida sencilla de Molina, con sus películas de la época dorada de *Hollywood*, entra en conflicto con el ejercicio político de Valentín, quien no vive el encierro solo como la pérdida de la libertad individual, sino también como el riesgo del fracaso de una lucha que no puede llevar a cabo activamente desde el presidio.

Extrañado por la interpretación que ensaya Molina del momento que está viviendo al leer la carta, Valentín encuentra en el tono melancólico del bolero una recreación de su propia nostalgia por Martha:

Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.

¿Te parece?

Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero.

A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar.
Como dice otro bolero, o un tango.

¿Cómo era tu bolero?

¿Qué parte?

Decilo todo completo.

“Querido, vuelvo otra vez a vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño... Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos porque es preciso siempre separados... te juro, que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo... este dolor...” o “este penar”. El final no me acuerdo bien, creo que es así.

No está mal, de veras. (Puig 1997: 140 – 141)

La carta que recibe Valentín se inicia con el saludo “Querido mío” (Puig 1997: 138) y concluye con estas palabras: “Es de noche, y pienso que a lo mejor vos también estás pensando en mí” (Puig 1997: 140). Aunque el cuerpo de la misiva se centra en informarle sobre las recientes acciones del grupo guerrillero, el saludo y la despedida replican las convenciones propias de las cartas amorosas, tanto que es muy cercana a la letra recreada en el bolero: “Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo. La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando” (Puig 1997: 140-141). A pesar de que inicialmente se mofa de la canción interpretada por Molina, después reconoce en los versos del bolero una interpretación certera de su propia experiencia. Tanto las vicisitudes de la lucha contra la dictadura militar como el carácter afectado de las palabras de su compañera, en su interacción y heterogeneidad, reconstruyen la naturaleza dialógica de la propia relación entre los protagonistas.

Al contraponer ambas perspectivas acerca del mismo fenómeno, la carta, Puig reproduce la dinámica pendular que caracterizó el inicio de la novela. En palabras de Bajtin (1988), se retoma el contrapunto entre estas voces o ideologías marcadamente distintas (69). Cada una de ellas, como una teoría previa acerca del otro, ofrece una lectura del mundo distinta y hasta opuesta, pero su interacción no se agota en tan elocuente oposición, pues en tanto teorías, pueden ser modificadas dialógicamente; si podemos apropiarnos del adjetivo “polifónica” con el que Bajtin califica la novela de Dostoievski es porque la irrupción del bolero es también la de una nueva voz en la novela, cuyo sentido no se construye de forma aislada sino en el vaivén o contrapunto, en el movimiento dinámico en el que se intercala y entrecruza con otras voces o “líneas melódicas” de la orquestación ideada por Puig. Desde esa perspectiva, y ampliando la extensión de la característica utilizada por Bajtin, ambas lecturas del bolero serían necesarias en el intento de alcanzar una interpretación válida del mismo, pues constituyen aristas distintas y complementarias del mismo fenómeno.

Si nos alejáramos de la canción en sí misma y observáramos la relación entre los personajes a partir de ella, podríamos reconocer que esta no solo se modifica, sino que se complejiza. No se trata solo de la canción; son sus perspectivas sobre el mundo las que constituyen este nuevo movimiento en la ficción. En uno y otro lado de este vaivén, se amplían las posibilidades interpretativas de cada personaje respecto de esa nueva experiencia compartida, como podemos observar cuando conversan sobre Martha, la mujer que Valentín recuerda mientras lee la carta y escucha el bolero de Clavel:

¿Hace mucho que no la ves?

Casi dos años. Pero siempre me acuerdo de ella. Si no se me hubiese vuelto así... una madre castradora... bueno, no sé, todo estaba destinado a que nos separásemos.

¿Porque se querían demasiado?

Eso también suena a bolero, Molina.

Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto.

Lo bueno es que ella me hacía frente, teníamos una verdadera relación, ella nunca se sometió, ¿cómo te podría decir?, nunca se dejó manejar, como una hembra cualquiera. (Puig 1997: 143)

Si bien Molina considera que ese género musical encierra sabiduría popular en la medida en que reproduce los convencionalismos sociales que él mismo posee, el acuerdo de Valentín no pasa por compartir la idea de que en este se dicen “montones de verdades” sino por la aceptación de que la carta que recibió, por momentos, participa del carácter melodramático del bolero. Ese solo hecho, esa sencilla asociación entre la misiva y la letra de la canción, revela un cambio sustancial en la relación entre los personajes. La oposición absoluta e insalvable del inicio, al evidenciarse, generó la necesidad de comprender el punto de vista contrario aunque no se lo valore; en este episodio, en cambio, se atiende a él y se le otorga sentido por representar una forma de vida opuesta pero posible. Si la relación entre ambos se reconfigura es porque sus propias subjetividades han empezado a transformarse.

En párrafos anteriores, se prestó atención a la forma en la que el ideal de mujer de Molina adquiriría otras dimensiones al incorporar las características valoradas por su compañero. El fragmento anterior concluye con la verbalización de esos rasgos admirados por Valentín: “Lo bueno es que ella me hacía frente, teníamos una verdadera relación, ella nunca se sometió, ¿cómo te podría decir?, nunca se dejó manejar, como una hembra cualquiera” (Puig 1997: 143). Lo que valoraba en Martha eran cualidades que antes no figuraban en el espectro femenino de Molina: autonomía, fortaleza de ánimo, actitud confrontacional, cualidades que, no obstante, este ha ido interiorizando, como se evidenció en un pasaje anterior de la novela.

En una conversación previa a la lectura de la carta, Valentín intenta convencer a Molina de que escuche sus confesiones:

Yo te tengo confianza. ¿Vos me tenés confianza a mí, ¿verdad?

Sí...

Entonces acá tiene que ser todo de igual a igual, no te me achiques... (Puig 1997: 136)

No se imagina que la negativa de Molina se debe a su pacto con el director del penal, a su temor de traicionarlo. Las creencias acerca de que todos los grupos sociales merecen un trato igualitario y de que se debe luchar por desterrar la idea de que las jerarquías constituyen un orden natural dentro de las sociedades son transmitidas a Molina cuando Valentín le hace ver que la convivencia ha generado un lazo de confianza entre ellos que los sitúa en una relación de equidad. El contrapunto entre estas dos formas de vida, graficadas ahora con el bolero y el recuerdo de Martha, fue posible por la concreción de un espacio común de interacción. La experiencia compartida los lleva a crear ese espacio común, que es la base para alcanzar una mejor comprensión del otro. La resistencia de Molina a cumplir el acuerdo al que había llegado con las autoridades para espionar a Valentín es una prueba de ello.

En palabras de Pablo Quintanilla (2008), “la comprensión podría ser vista como la creación de un espacio compartido” (9). Revisando la noción de juegos de lenguaje o formas de vida de Wittgenstein, el autor entiende la comprensión no como la capacidad de ingresar en la subjetividad del otro o en su “mundo privado”, sino como la de involucrarse en prácticas sociales o experiencias del mundo comunes (Quintanilla 2008: 9). En este momento de la novela de Puig, lo que ha cambiado en los personajes es su capacidad empática, como la definiera Brunsteins, o su disposición para comprender al otro, como prefiere denominarla Quintanilla. Su relación ya no es solo la consecuencia inevitable de la experiencia común del

encierro. Esta se amplía cuando los protagonistas comparten un bagaje de conocimientos acerca de la forma de vida del otro y la experiencia de la enfermedad. La creación de nuevas formas de interacción de las que ambos participan voluntariamente o no es lo que ha facilitado su nueva disposición hacia la perspectiva ajena, lo que no libra la trama de conflictos posteriores, ya que en ellos se manifiestan las subjetividades de los personajes, y se crea la posibilidad de autocuestionarlas y transformarlas como resultado del encuentro y desencuentro con la alteridad.

Así, la ficción de Puig se convierte en un tejido en el que cada hebra representa una idea autónoma, clara y distinta, pero que al hilvanarse con otra construye nuevas posibilidades de interpretación. *El beso de la mujer araña* se constituye en el contrapunto entre los distintos recursos discursivos de su autor, característica que será explorada más adelante, cuando se incorporen voces nuevas con las notas del editor ficticio y los partes policiales. La experiencia compartida dentro de la ficción y metatextualmente es lo que estaría a la base de la transición al externalismo en tanto recreación del yo en la novela.

VI. El externalismo o la recreación del yo

De las reflexiones propuestas por Davidson en “El conocimiento de la propia mente”, se sigue que los estados mentales (creencias, actitudes, emociones, intenciones) tienen una historia causal¹⁷ ligada a eventos externos (Davidson 1992: 126-127). Esto quiere decir que los objetos y fenómenos del mundo objetivo no solo generan o determinan creencias, sino también el contenido de las mismas (Davidson 1992: 154). Si no fuera así, sería imposible acceder a los propios pensamientos y, más aún, a los de los demás. Si se tratara solamente de entidades internas, no habría posibilidad alguna de interpretación de las palabras dichas por el otro o por nosotros mismos. La consecuencia última de lo anterior sería la negación de la

¹⁷ Por “historia causal” se entiende las relaciones establecidas entre los distintos eventos que determinaron un pensamiento.

intersubjetividad, porque, al no poder establecer relaciones causales entre las vivencias internas y el entorno, incluso participando del mismo mundo objetivo, no se podría acceder a la subjetividad del otro; por ende, estaría negado cualquier intento de interpretación de sus creencias, deseos o actitudes. Para Davidson los pensamientos individuales están ligados a eventos externos o dependen de ellos, y esta es la condición necesaria para acceder a su contenido y al conocimiento de cualquier fenómeno exterior a la propia mente (Davidson 1992: 154).

La pregunta que podemos formular siguiendo las ideas de Davidson es cómo puede la mente conocer algo externo a ella o, como diría Quine, cómo podemos “trascender nuestros propios modos de pensar dirigidos a objetos” (Quine 2002: 19). Aplicándolo a la novela, de qué manera podría Molina interpretar los pensamientos de Valentín y cómo lo externo podría conocer nuestra propia mente, es decir, Valentín acercarse al sistema de creencias de Molina. La explicación radica en que es la existencia del otro sujeto pensante lo que le otorga coherencia o hace posible tener la certeza del pensamiento ajeno en la medida en que el otro nos devuelve una imagen de nosotros mismos, de nuestro propio pensamiento acerca de la realidad objetiva compartida. Dicho de otro modo, la certeza de que se tiene un pensamiento privado se alcanza cuanto otro distinto del sujeto pensante interactúa con él y reconoce las historias causales que motivaron una creencia. La existencia de experiencias en común, de un mundo objetivo compartido, es la base para generar formas de comprender la realidad que puedan ser interpretadas por un individuo distinto.

Observemos el proceso anterior en un fragmento de la novela, un diálogo iniciado por Valentín:

No tengo sueño. Dormí vos nomás, no te preocupes.

No te pongas a pensar macanas que te va a hacer mal la comida.

¿Vos tenés sueño?

Más o menos.

Porque para que fuera completo el programa faltaría algo.

Che, se supone que acá el degenerado soy yo, no vos.

No embromés. Faltaría una película, eso es lo que faltaría. (Puig 1997: 163)

Ahora es Valentín quien extraña el relato de una película. Es él quien lo exige para “completar el programa” de una noche que se inició con el disfrute de la cena. La configuración de una tarde especial ahora incluye ideas propias de la forma de vida de Molina. Esto se evidencia con la elección de la película por parte de Valentín. Selecciona el género de la ciencia ficción, y dentro de él una película de Hollywood que no desarrolla ninguna temática comprometida socialmente sino una trama fantástica que solo busca el entretenimiento del espectador. Se trata del punto de vista de Molina, que empieza a ser valorado e incorporado como práctica del propio Valentín. En un momento anterior de la trama, refiriéndose a la supuesta entrega de víveres por parte de su madre¹⁸, Molina señala: “...Y mirá todo lo que me traje. Perdón, lo que *nos* traje” (Puig 1997: 161). Empieza a constituirse un “nosotros” en tanto espacio intersubjetivo.

Durante el relato de la película *I Walked with a Zombie*, de Jacques Tourneur (1943), se incorpora una ensoñación diurna de Molina:

. . . es una mano muy delgada y pálida de muerta la que acaricia esas cosas, y la chica se queda como petrificada de miedo, no se anima a moverse, *la muerta que camina, la sonámbula traidora, habla dormida y cuenta todo, lo oye el enfermo contagioso, no la toca de asco, es blanca su carne de muerta.* (Puig 1997: 167)

¹⁸ En realidad, se trata de víveres entregados a Molina por las autoridades del presidio luego de una de las entrevistas entre él y el director. El objetivo era simular una visita de su madre para evitar las sospechas de Valentín.

La imagen de la “*sonámbula traidora*” podría remitir a la del propio Molina, quien luego de su entrevista con el director del penal, la primera vez que se revela al lector la misión de espionaje que cumple y la razón de que comparta celda con el preso político, se siente como un traidor. Se espera que él revele información sobre su compañero a cambio de un indulto: “*habla dormida y lo cuenta todo*”, pero esa autopercepción está en estrecha relación con la trama que se narra: la sonámbula de la que habla de forma manifiesta es, en realidad, una mujer *zombie* que, por las intrigas del mayordomo, es acusada de traidora o infiel por su esposo. En medio del relato de esta nueva ficción, Molina se conecta con sensaciones latentes ocultas de miedo y culpa, las que subyacen y afloran en forma de pensamientos desarticulados, que no guardan coherencia lógica con el aquí y ahora de la novela.

En este momento, se actualiza la estructura polifónica ya reconocida en la novela, la que se forma con las voces explícitas del diálogo y se enriquece con las relaciones implícitas que los propios protagonistas establecen con otras tramas, con otros textos. En los primeros capítulos, es obvia la predilección de Molina por la ópera italiana, cuando llama a Valentín “Sparafucile” (Puig 1997: 25), como el villano de *Rigoletto*¹⁹. Con la frase “*sonámbula traidora*”, en este juego de desplazamientos, parece aludirse a la protagonista de *La Sonnambula*, ópera de Bellini²⁰. Entre el sueño y la traición, su protagonista, Amina, se acerca a Molina. Tal vez él experimente la sensación de un sonámbulo presa del sueño o la ilusión por haber estado inmerso en una forma de vida distante del compromiso social y político, suma de eventos de los que empieza a percatarse al compartir el presidio con Valentín, quien lo “despierta” al lado más crudo de la realidad argentina de la época. Tan

¹⁹ En esta ópera de Giuseppe Verdi, Sparafucile es un sicario contratado por Rigoletto, bufón de la corte, para asesinar al duque de Mantua, quien raptó y sedujo a su hija Gilda.

²⁰ Amina, en la ópera de Vincenzo Bellini, sufre de sonambulismo. Ella es acusada de traición por Elvino, su novio, al encontrarla dormida en la cama de Rodolfo. Sin saber de su trastorno de sueño, Elvino le increpa el que lo haya engañado y pone fin a su compromiso, pues Amina no puede explicar lo sucedido mientras caminaba dormida.

ajeno a la “vigilia de los sentidos”²¹ se encontraba que no dudó en concertar con las autoridades para traicionar a su compañero de celda y descubrir los planes de su partido. Lo que cuenta la “*sonámbula traidora*”, además, es escuchado por el “*enfermo contagioso*”, representación de Valentín, expresión que no solo parece aludir a su estado de convalecencia, sino también al hecho de que su perspectiva respecto del mundo pueda ser “contagiada” o transmitida a su compañero, en otras palabras, al hecho de que haya resultado influyente para Molina, incluso atrayente.

Se percibe también un atisbo de atracción hacia Valentín y el deseo de que este sentimiento sea correspondido: “*no lo toca de asco*”, el “*enfermo contagioso*”; en cambio, este rechaza sexualmente a la “*sonámbula traidora*”, siente aversión por ella, lo que recrea el propio temor de Molina de despertar ese sentimiento en Valentín debido a su homosexualidad. Se menosprecia como sujeto digno de recibir el afecto del compañero, pues cree que este no aceptaría su condición sexual y rechazaría cualquier posibilidad de vínculo romántico, lo cual se manifiesta de nuevo en la ensoñación de Molina: “*una enfermera negra, buena, enfermera de día, a la noche deja sola con el enfermo grave a una enfermera blanca, nueva, la expone al contagio*” (Puig 1997: 167). Cabría plantearse la pregunta de quién es el enfermo esta vez, si se trata de Valentín o de Molina, pues, aunque el primero ha atravesado por un malestar físico, el segundo no ha dejado de problematizar su homosexualidad como la causa del padecimiento de su madre enferma o de sus propias desdichas. En ese sentido, Valentín podría ser la enfermera que, pese a la posición de autoridad que tiene sobre el enfermo, sucumbe al contagio, a su influencia o atracción.

Cuando esta ensoñación termina, se reinicia el diálogo. Valentín se queja de un nuevo dolor y la preocupación de Molina por él es sincera; se siente responsable por los efectos negativos que los alimentos le hubieran podido causar a su debilitado organismo. En este

²¹ La frase aparece entre comillas porque es el título del poemario de Jorge Wiese Rebagliati, publicado en setiembre de 2005.

momento de la trama, se insertan las notas de un editor ficticio, cuya identidad es desconocida. Si bien forman parte de la novela desde el capítulo tres hasta el once — una por capítulo —, son rescatables en este punto para enfatizar su importancia como una nueva voz en esta orquestación polifónica creada por Puig, e incorporar una nueva mirada acerca del argumento. Las notas del editor podrían tomarse como las palabras de un nuevo personaje. Con citas de Freud, psicoanalistas postfreudianos, investigadores de otras disciplinas (antropología, sociología, filosofía), inclusive de psicoanalistas ficticios como la doctora danesa Anneli Taube, intenta ordenar una suerte de lectura analítica de lo que podría estar sucediendo entre los protagonistas. Las primeras notas a pie de página se centran en la forma como se concibe la homosexualidad, su origen según distintos marcos teóricos, pero después vira hacia los condicionamientos sociales que intentan invisibilizarla, reprimirla, incluso condenarla:

En *El hombre multidimensional*, Marcuse afirma que originalmente el instinto sexual no tenía limitaciones temporales y espaciales de sujeto y objeto, puesto que la sexualidad es por naturaleza “perversa polimorfa”. Yendo aún más allá Marcuse da como ejemplo de “surplus repression” no solamente nuestra total concentración en la copulación genital sino también fenómenos como la represión del olfato y el gusto en la vida sexual. (Puig 1997:170)

La nota anterior es la novena y se centra en el análisis de cómo la sociedad occidental reprime manifestaciones no convencionales de la sexualidad como la de los homosexuales. Es más, a través de los cuestionamientos de Valentín, Puig explicita la forma como cierto colectivo *gay*, representado por Molina, había interiorizado la pasividad y sumisión a la autoridad masculina como ideal de femineidad a seguir:

¿Qué es ser hombre para vos?

Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada.

Es una idealización, un tipo así no existe.

Sí existe, él es así.

Bueno, dará esa impresión, pero por dentro, en esta sociedad, sin el poder nadie puede ir avanzando seguro, como vos decís. (Puig 1997: 69)

La contradicción es clara. Dentro de su forma revolucionaria de vivir la sexualidad, que se rebela a los preceptos dictados por los usos y convencionalismos sociales para las parejas heterosexuales, la idealización reconocida por Valentín exalta la más tradicional y rígida de las relaciones sexuales y sociales, aquella en la que el varón asume el rol protagónico de héroe que provee protección y seguridad a la dama, cercana a la de los melodramas narrados por Molina. Dentro de su modo de ser y estar en el mundo, este personaje idealiza la más convencional de las imágenes masculinas y, con ello, sitúa el rol anhelado desde su condición *gay*, el femenino, en el lugar del deseo reprimido:

Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter.

Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.

No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación.

Entonces no tiene gracia. (Puig 1997: 246)

Este fragmento presenta la conversación posterior al primer encuentro sexual entre los protagonistas. Entre este, que pertenece al capítulo doce y está cerca del final de la novela, y el citado anteriormente, median nueve capítulos. Son páginas de un diálogo que reta, confronta y obliga a los protagonistas a reconocer que la realidad se configura de una manera más compleja que la sugerida por sus líneas de pensamiento individuales. Pese a ello, y a los cambios en la forma como perciben el mundo y a ellos mismos, las creencias interiorizadas por Molina respecto de la femineidad, la masculinidad y las relaciones de pareja parecen mantenerse. Desde su perspectiva, la femineidad se asocia a la sumisión, al sometimiento a los deseos y designios del varón, pero de un varón que se impone, que intimida y, por esa misma razón, atrae: “Bueno, esto es muy íntimo; pero ya que querés saber... La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo.” (Puig 1997: 69). Valentín reacciona exaltado y trata de “concientizar” a Molina en que son los mandatos sociales los que lo llevan a creer en el sacrificio femenino como sinónimo de amor, en la necesidad de actuar y sentir como un mártir para vivir su femineidad con mayor intensidad.

Acerca de ello, en “Las voces narrativas en *El beso de la mujer araña*”, Rosa Perelmuter sostiene que, a través del encarcelamiento de “un homosexual apolítico y un activista político heterosexual” (Perelmuter 2006: 40), Puig denuncia el clima represivo de la Argentina de la época, clima de represión sexual y política. Justamente, de la cuarta a la séptima nota a pie de página, el concepto psicoanalítico de represión²² se aplica a la vida sexual y política del país (Perelmuter 2006: 40). No en vano, en una de las intervenciones ya citadas, Valentín sugiere enfático que solamente el participar del poder social y político puede asegurar que se “camine seguro”, que se “hable sin miedo”: “en esta sociedad, sin el poder nadie puede ir avanzando seguro, como vos decís.” (Puig 1997: 69). En tanto reo

²² Desde el Psicoanálisis freudiano, la represión se entiende como un mecanismo de defensa por el cual se intenta separar de la conciencia vivencias, deseos o pensamientos amenazantes para la estabilidad psíquica por ser intolerables, y expulsarlos al inconsciente. Sin embargo, el afecto ligado a esas representaciones permanece en la psique, de ahí que se manifieste en nuevas experiencias con total actualidad.

encarcelado por activismo político en contra de un gobierno dictatorial, desde su punto de vista, nadie que carezca de poder sexual, social o político, se podría agregar o que se oponga a quienes detentan el poder hegemónico puede actuar con tal libertad.

La nota a pie de página con la cita a Herbert Marcuse, filósofo y sociólogo judío, es solo un ejemplo de cómo se manifiesta la voz del editor ficticio. Ese fragmento forma parte de una extensa disquisición previa al primer acto sexual entre los protagonistas, de ahí que, aunque no de forma explícita, las notas incorporadas por Puig interactúen con lo planteado por los diálogos entre los personajes. La reflexión sobre los mandatos de la sociedad industrial moderna, que censura una predisposición homosexual natural, relectura de Freud realizada por Marcuse e incorporada en la novela antes de que Valentín experimente su primer encuentro sexual con Molina, está estrechamente vinculada con el diálogo central de la novela, como si el editor ficticio estuviera mirando, percibiendo y analizando la evolución de la relación entre los protagonistas.

Cuando se incorpora su voz en la novela, parece que ingresáramos en un nuevo nivel, uno metatextual o metafictional, uno que se superpone al diálogo literario para comprender lo que este suscita, pero en consonancia con él. Dentro o fuera del intercambio, es evidente que la intención dialógica de Puig impregna la estructura novelesca. Este hecho se afirma al comprobar que la información a pie de página no proviene de un narrador omnisciente; al contrario, podría tratarse de un nuevo personaje, otro que ingrese al tejido intersubjetivo del que participan los protagonistas.

En contraste con el diálogo central, recreación de un discurso conversacional en registro coloquial, las notas se escriben en variedad académica; formalmente, siguen la lógica de un artículo de investigación sobre los factores psicosociales que determinan la heterosexualidad, como si se tratara del parlamento de otro personaje. Este editor en ningún momento se refiere a los dialogantes de forma directa, de ahí que sea en la reconstrucción de

la trama desde sus distintas voces (Valentín, Molina, director del presidio, editor ficticio) que el lector puede ensayar una lectura alternativa de la novela, la suya. No puede dejar de reconocerse que el académico es un discurso que surge en la esfera del poder; no obstante, aquí está subordinado a la variedad lingüística coloquial utilizada por el autor para retratar el habla de los protagonistas, como si el discurso literario ficcional se rebelara contra el orden representado por el mundo académico.

Para Ricardo Piglia, en *El beso de la mujer araña*, el discurso psicoanalítico se introduce como la voz de una autoridad, como un discurso científico verdadero en torno de la sexualidad (Piglia 2007: 23). En el ámbito privado de la celda, se recrea la dinámica social como “espacio de represión y violencia” (Piglia 2007: 23). Es en este lugar intermedio entre la realidad personal y la social que se incorporan las notas del editor ficticio. Para Richard Young, mientras el diálogo ficcional relata la experiencia subjetiva de los protagonistas acerca del fenómeno, las notas constituyen una descripción “objetiva” del mismo (Young 2007: 62).

... pero espera un poco. La verdad es que... no sé qué me pasa, Molina, de golpe... tengo un lío en la cabeza.

¿Por qué?, ¿te duele algo?, ¿la barriga?

No, es en la cabeza que tengo un lío.

¿Lío de qué?

No sé, debe ser porque te podrías ir, no sé bien.

Ah...

Dejame un rato que me tire a descansar.

Bueno

Hasta luego.

Hasta luego.* (Puig 1997: 209)

Con un llamado a pie de página luego del intercambio anterior, se inserta la siguiente nota:

La calificación de perversidad polimorfa que Freud da a la libido infantil referida a la indiscriminación del bebé para gozar de su cuerpo y del de los demás, es también aceptada por estudiosos de más recientes promociones como Norman O. Brown y Herbert Marcuse. La diferencia de éstos [sic] con Freud, ya apuntada, consiste en que Freud considera positivo que la libido se sublimice en parte y se canalice por vías exclusivamente heterosexuales, y definitivamente genitales, mientras que los pensadores más recientes consideran y hasta propician un regreso a la perversidad polimorfa y a la erotización más allá de la sexualidad meramente genital. (Puig 1997: 209)

En la realidad ficcional, se sugiere la idea de que Valentín empieza a sentirse atraído y a albergar sentimientos románticos hacia Molina. El personaje no es consciente de lo que le pasa, pero se siente confundido: “No, es en la cabeza que tengo un lío” (Puig 2007: 209). Enterarse de la puesta en libertad de su compañero de celda le genera sentimientos ambivalentes: experimenta alegría por su liberación, incluso entusiasmo por la posibilidad de que se convierta en un contacto entre él y sus compañeros de partido, pero el nuevo sentimiento es de pesar por su partida, emoción que no entiende y que, al conflictuarlo tanto, sugiere que su tristeza es más profunda. Lo que en la realidad ficcional solo se evoca en la nota a pie de página se plantea de manera precisa.

Como si se tratase de material clínico, se analiza el intercambio desde la perspectiva de la homosexualidad. Así, alejándose de los primeros planteamientos freudianos, desde los cuales se la entendía como una perversión o desviación de la conducta sexual esperada, la cita a autores postfreudianos busca situar el fenómeno dentro del continuo de la salud y le otorga

un carácter natural: se trataría de una vuelta al periodo en el que el infante experimentaba placer con la estimulación de distintas zonas de su cuerpo y en el contacto con distintos objetos, independientemente de su sexo, una vuelta al estadio inicial de perversidad polimorfa. La nota a pie de página introduce el tema de la homosexualidad de forma objetiva en relación directa con el fragmento del diálogo que la antecede. Se trata de una mirada distinta del evento, la de una especie de observador que intenta darle una lectura académica a la evolución del vínculo entre los protagonistas. Si bien el de las notas a pie de página es “un discurso subordinado a la ficción, colabora con la organización del sentido de la obra” (Young 2007: 62). Cabe preguntarse cómo así lo logra.

Al inicio de este trabajo, se definió el concepto de “triangulación” como un proceso por el cual se alcanza la certeza de la existencia de los propios estados mentales; en los términos de Cavell, la triangulación es el espacio donde emerge el pensamiento (Cavell 2006: 68). La propuesta es que el discurso literario de Puig en esta novela ofrece un escenario metafórico para la manifestación del fenómeno en dos niveles. El primero de ellos es el espacio intersubjetivo configurado entre Molina y Valentín en relación con la realidad que comparten y problematizan dialogando; el segundo, el que se crea entre el editor ficticio de las notas a pie de página y el lector respecto de la propia ficción. Es una nueva línea de pensamiento que interactúa con las de los protagonistas, pero también con la del lector, cuya interacción con la novela no solo es constante sino necesaria. En un primer nivel, las voces de Valentín y Molina, así como las que ingresan al final en representación de las autoridades, construyen el sentido de la realidad compartida y se reconstruyen a sí mismas dentro de los límites de la ficción; en un segundo nivel, el editor ficticio y los lectores recrean el relato de los protagonistas a la luz de sus propios saberes.

Tal como lo interpreta Young, la estructura novelesca, “lejos de presentarse meramente como el continente dentro del cual significante y significado están localizados,

además produce significado” (Young 2007: 54). Es inevitable que no resuenen en este momento las palabras de Jorge Wieszse citadas al inicio de este escrito, cuando se introdujo el concepto de “signo estético” de Coseriu: “Lo poético no está en una particular forma de estructurar el mensaje, sino en un sentido que surge a partir de su lectura o de su contemplación” (Wieszse 2010: 220-221). Ese parece ser el significado al que alude Young.

El signo lingüístico en la obra de arte literaria no se agota en el vínculo estrecho aunque arbitrario entre significante y significado; más bien, se amplía. Aplicada a la novela de Puig, la actitud metaforizante recordada por Wieszse lleva al lector que la adopte de los límites claros y concretos de la denotación a los que se abren con la connotación. El diálogo recreado por Puig tiene un sentido dentro de la trama en tanto simulación de un discurso conversacional, pero en ese movimiento, en esa dinámica de voces, se articula un nuevo significante para otro significado, aquel que le otorgue el lector desde su propia metaforización.

Desde una lectura davidsoniana complementaria, de asumirse *El beso de la mujer araña* como una gran metáfora, la connotación no estaría más allá de lo denotado por el diálogo, sino que sería una de las posibilidades de sentido que se abren desde el plano mismo de lo denotado. La teoría de la comunicación de Davidson propone que el lenguaje es metafórico en sí mismo, que cada nuevo significado es una relación metafórica distinta entre signo y objeto referido. Lo que sucede es que hay metáforas que se tornan convencionales por el uso continuo de los hablantes (Quintanilla 1995: 122-123); ese es el ámbito de la denotación, el de los usos convencionales del signo. Es posible afirmar que esta propuesta no se opone a la recogida por Wieszse, sino que enfatiza el carácter particular de este proceso en el contexto de la obra de arte literaria: el signo estético es una de esas posibilidades de sentido metafórico que nacen del campo denotativo, pero que no llega a ser convencional, a

menos que la comunidad de hablantes así lo fomente, de ahí que sigue en el ámbito interpretativo de la connotación.

En una nueva interpretación de la novela, Lucille Kerr señala que puede comprenderse como una metáfora de leer en la oscuridad (Kerr 2007: 35):

Ahora, sin querer me llevé la mano a mi ceja buscándome el lunar.

¿Qué lunar? ... Yo tengo un lunar, no vos.

Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar, ...que no tengo.

(Puig 1997: 222)

Este diálogo se produce después de la relación sexual que sostienen los protagonistas. En él, de forma literal, Molina le confiesa a Valentín que buscó “su” lunar junto a la ceja en medio de la oscuridad cuando es Valentín quien lo posee. Luego de ese primer contacto íntimo, al intentar leerse a sí mismo, se percata de que incorporó un rasgo del otro como suyo: el lunar. Desde su realidad más concreta, una característica física o corporal, empieza a leerse a sí mismo en términos distintos, los del otro. La realidad ha cambiado; ahora es un espacio creado por ambos desde su propia subjetividad, pero el nuevo contexto es más complejo, porque no es la suma de dos sujetos aislados, sino el resultado de su interacción complementaria en medio de la construcción de un campo intersubjetivo. Es en esa nueva realidad que al leerse el uno al otro y a sí mismos lo hacen de una forma distinta. Surge la idea de una relación suficientemente empática que posibilita nuevas formas de ser y estar en el mundo.

El capítulo dieciséis el último de la novela se abre con el siguiente párrafo:

¿Cuál es la herida que le duele más?

Ah... ah... ah...

No hable, Arregui... si le duele tanto.

Por... por a... cá...

Tiene quemaduras de tercer grado, qué animales.

Ah... ay, no... por favor... (Puig 1997: 281)

Intervienen un enfermero y Valentín, quien casi no puede verbalizar por el dolor que le causan sus heridas, producidas por la tortura que sufrió durante un interrogatorio que no es explicitado en la novela. El enfermero se compadece de él y, contraviniendo las órdenes de sus superiores, le inyecta morfina para sedarlo, inducirle el sueño y propiciar su descanso. Conforme pierde la conciencia, empiezan a dibujarse imágenes oníricas en las que se reconoce la integración de distintos elementos de la ficción:

. . . no, es música que anuncia, al iluminarse un foco muy fuerte, la aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, “¿de lamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?”, sí, “¿y la cara?”, tiene una máscara, también plateada, pero... pobrecita... no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos . . . (285)

Aunque escrito en prosa, el sueño sugiere un diálogo en el que el cambio de interlocutor se señala con el uso de comillas. Uno de los protagonistas es Valentín, el soñante; el otro aún no puede ser reconocido. La escena con la que se inicia el fragmento es semejante a la que describe a Leni, protagonista de *Destino*, cuando aparece por primera vez en el escenario. El sueño continúa con una elaboración distinta. Del “vestido que le ajusta la figura como una vaina [a la mujer]” (Puig 1997: 285), nacen unos “hilos peludos” de plata

que simulan ser una tela de araña. Durante su primer encuentro sexual, Molina le confiesa a Valentín su temor de causarle asco; esta vez, libre de la censura que impone la realidad, en su delirio, Valentín elabora ese recuerdo, y el sueño refleja el temor y repulsión que le causa la apariencia de esos hilos. La imagen es ambivalente, la mujer del sueño aparece como víctima y victimaria a la vez. Ha caído presa de la red que atrapa e inmoviliza su cuerpo, y es la araña que caza su presa con los hilos que teje y se desprenden de ella misma. En lenguaje metafórico, seduce y cae seducida en la red, como Valentín en la red de palabras tejidas a través del diálogo iniciado por Molina (Perelmuter 2007: 43), como le ocurre al propio lector con el *textus* o tejido novelesco hilvanado por el autor.

En un primer momento, la imagen onírica de la mujer araña parece condensar la de ambos personajes. La sugerencia adquiere mayor fuerza cuando se recrea otro fragmento del diálogo ficcional, uno incorporado en el capítulo once poco antes de que se concrete el encuentro sexual entre los protagonistas:

Valentín... si querés, podés hacerme lo que quieras... porque yo sí quiero.

...

Si no te doy asco.

No digas esas cosas. Callado es mejor. (Puig 1997: 221)

Una primera alusión a la mujer araña aparece en el diálogo del capítulo catorce, antes de que Molina sea liberado:

Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?

Uhhh... Debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.

Yo no soy la mujer pantera.

Es cierto, no sos la mujer pantera.

Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela. (Puig 1997: 265)

En este fragmento, Valentín asocia la imagen de la mujer araña con la de Molina. La forma como este “atrapa a los hombres en su tela”, para Valentín, por su propia experiencia, es hilvanando hilos hasta construir una tela de seda elástica y resistente con las palabras, seduce a través de ellas (Perelmuter 2007: 43). Ahora es necesario centrarse en la complejidad que adquiere la figura de la mujer araña inicialmente, una representación simbólica de Molina cuando distintos referentes de la realidad ficcional se integran en ella: *. . . Marta, no te podés imaginar qué ganas tengo de dormir después de comer todo lo que me encontré gracias a la mujer-araña, y después de que me coma una cucharada más de dulce de leche y después de dormir. . .* (Puig 1997: 286).

Entre sueños, Valentín habla con Marta, mujer de la realidad ficcional a la que ama, acerca de la mujer araña. La describe con una característica saltante del Molina de la vigilia: la mujer araña lo provee de alimento, concreto y espiritual, pues la relación entre Molina y Valentín fue nutricia en ambos sentidos. La Marta del sueño le habla a Valentín como este lo hizo con Molina en distintos momentos de la trama, cuando le decía que lo que nunca podrían quitarles, pese a la represión política y sexual, eran sus pensamientos:

. . . y voy a seguir hablando con vos en el sueño, ¿será posible?, “sí, este es un sueño y estamos hablando, así que después también, no tengas miedo, creo que ya nadie nos va a poder separar, porque nos hemos dado cuenta de lo más difícil”, ¿qué es lo más difícil de darse cuenta?, “que vivo adentro de tu pensamiento y así te voy a acompañar siempre, nunca vas a estar solo”, claro que sí, eso es lo que nunca me tengo que olvidar, si los dos pensamos igual vamos a estar juntos, aunque no te pueda ver. (Puig 1997: 286)

Al despedirse, en una escena anterior a la de la enfermería, Valentín y Molina se prometen eso, pensar el uno en el otro: “Y quiero que te vayas contento, y tengas buen recuerdo de mí, como yo lo tengo de vos” (Puig 1997: 265). Molina agrega que será con alegría. Este intercambio recuerda el bolero entonado por la protagonista de la última película que le cuenta Molina a su compañero, *La mujer del puerto* (1933), del director Arcady Boytler. En la escena final, mientras su amado agoniza, ella le canta el bolero “Me acuerdo de ti”, de Gonzalo Curiel, una promesa de trascendencia en el recuerdo del amor después de la muerte. En el sueño, Marta le habla a Valentín como las mujeres enamoradas de las películas narradas por Molina y como él mismo lo hacía cuando su relación con Valentín empezaba a adquirir un matiz romántico. No obstante, la idea de la trascendencia en el pensamiento pese a la distancia física fue parte del discurso de Valentín desde el inicio. Se puede afirmar, por ello, que contenidos relacionados con ambos personajes de la realidad ficcional se asocian a la Marta del sueño. Veamos qué sucede con la mujer araña:

. . . no, ya está bien así, basta de descanso, una vez que me coma todo y después de dormir ya voy a estar fuerte otra vez, que me esperan mis compañeros para empezar la lucha de siempre, “eso es lo único que no quiero saber, el nombre de tus compañeros”, ¡Marta, ay cuánto te quiero!, eso era lo único que no te podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí te iba a perder para siempre, “no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz.”

(Puig 1997: 287)

Valentín le habla a Marta tal como le hablaba a Molina. Durante su convalecencia, acepta que debe alimentarse, descansar y dejarse cuidar por él para continuar firme en la lucha. Este evento es recreado en el sueño. La primera vez que Valentín le propone actuar

como emisario y llevarles un mensaje a sus compañeros del partido cuando fuese liberado, Molina se niega con palabras muy parecidas a las de la Marta del sueño:

Valentín, te lo ruego. No quiero saber una palabra de nada. Ni dónde están, ni quienes son, nada.

¿No te gustaría que un día yo también saliera?

¿De acá?

Sí, libre.

Cómo no me va a gustar...

Entonces me tenés que ayudar.

No hay nada que yo quisiera en el mundo más que eso. Pero escuchame, es por tu bien que te lo pido... no me des ningún dato, no me cuentes nada de tus compañeros. Porque yo no tengo maña para esas cosas, y si me agarran les voy a largar todo. (256)

Es más, esta parece asumir la voz de aquel hacia el final del fragmento, muy parecido a la letra de los boleros que cantaba o a alguno de los personajes de las películas que narraba. El temor de alejar al ser amado al verbalizar los sentimientos auténticos o actuar en consonancia es experimentado tanto por Molina como por cada una de las heroínas de sus ficciones. En el último diálogo antes de su liberación, este se sincera con Valentín y le confiesa lo siguiente: “Valentín, vos y mi mamá son las dos personas que más he querido en el mundo” (Puig 1997: 285). Valentín le responde con un silencio y lo no dicho por él en ese instante reaparece como parte de la fantasía onírica: “*¡Marta, ay cuánto te quiero!, eso era lo único que no te podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí te iba a perder para siempre*” (Puig 1997: 286). No se lo dice a Molina durante la vigilia ni se lo dice a Marta antes de separarse de ella para continuar con su activismo político. Si bien son entidades oníricas, Marta también es una representación de Valentín. La mujer araña, ese ser

extraño que asusta y atrae con una intensidad semejante, y logra atrapar a los hombres en su tela, condensa atributos propios de las heroínas y los héroes de Molina, de las amantes de Valentín entre ellas, Marta , y de ambos compañeros de celda.

La aparición de la mujer araña en el sueño de Valentín solo es posible porque ambos personajes crearon las condiciones básicas para que emergiera. Es un símbolo que integra a los seres humanos que se conocieron, reconocieron y recrearon en un mundo objetivo compartido, y a partir del encuentro y el desencuentro, pudieron generar un espacio mental para el otro en sí mismos, una huella del externalismo. La mujer araña es la concreción de ese espacio intermedio que, integrando ambas individualidades, las excede y se convierte en una posibilidad para su renovación.

VII. Conclusiones

Como se ha podido apreciar, *El beso de la mujer araña* puede leerse como una metáfora de la recreación intersubjetiva de los protagonistas a través del diálogo. El discurso conversacional de la ficción acerca a los lectores a la forma de pensar de cada protagonista y al proceso de transformación que se opera en ellos conforme se complejiza la interacción. Esa manera de transformar y complejizar su comprensión de sí mismos y del mundo a partir del intercambio verbal constituye el proceso de recreación intersubjetiva del yo.

Siguiendo la teoría de Davidson, en la metáfora del proceso de transformación, se puede distinguir un continuo entre el internalismo y el externalismo en la constitución del yo y la realidad. El proceso de transformación experimentado por Valentín y Molina se inicia con la creencia de que el mundo es tal y como ellos se lo imaginan en sus mentes; este es el momento del internalismo o los sujetos previos. Desde la propuesta davidsoniana, la condición necesaria para que el proceso de transformación se opere es participar del mismo mundo objetivo (la vida dentro de la cárcel y la celda, la realidad nacional de la época, las

películas narradas por Molina, etc.). Solo en la conciencia de que se participa de él se puede llegar a la convicción de que esa misma realidad es experimentada de forma distinta de acuerdo con el punto de vista asumido en torno y dentro de ella. Este es el momento del reconocimiento de un espacio intersubjetivo entre los protagonistas.

En términos davidsonianos, se trata de un fenómeno de triangulación entre el yo, el otro y el mundo objetivo común: son dos hablantes predicando acerca de la misma realidad ficcional. Por disímiles que sean sus puntos de vista acerca de ella, la condición necesaria para que se produzca la comunicación es la existencia de un mundo real compartido, la conciencia de un conjunto de prácticas sociales cuyas características sean conocidas por ambos. Para Cavell, la triangulación es una condición necesaria, mas no suficiente. La autora sostiene que, además de reconocer la existencia de un objeto o fenómeno común a ambos hablantes, necesitan observarse el uno al otro teniendo ese punto de referencia en común y respondiendo a él (Cavell 2006: 68). Lo que hace posible la comunicación es la interacción particular que se establece entre los hablantes a partir de esa realidad común, en otras palabras, el vínculo entre ellos a partir de ese referente compartido.

El proceso descrito culmina con lo que hemos llamado el externalismo o la recreación intersubjetiva del yo. Aceptadas y validadas las ideas ajenas, se posibilita el reconocimiento del ser humano que las manifiesta. Esa es la particularidad del vínculo que se establece entre los protagonistas de *El beso de la mujer araña*. En otras palabras, reconocer que el mundo es tal y como se construye en el intercambio con el otro implica otorgarle un lugar distinto y válido, reconocerlo y reconocerse a sí mismos en esa diferencia sin ver en la otredad una proyección de la fantasía personal. El proceso de recreación de sí mismos y de la realidad en el vínculo que se establece con los otros es una experiencia intersubjetiva también sugerida por los versos de Octavio Paz en *Piedra de sol*: “para que pueda ser he de ser otro/salir de mí, buscarme entre los otros/los otros que no son si yo no existo/los otros que me dan plena

existencia” (Paz 231). Los protagonistas de *El beso de la mujer araña* se crean y recrean en el encuentro con el otro; por tanto, la intersubjetividad es una condición de existencia también dentro de la ficción.



Trabajos Citados

- Bacarisse, Pamela. "The Kiss of Death". *The Necessary Dream: A Study of the Novels of Manuel Puig*. New Jersey: Barnes and Novel Books, 1988. 86-125. Print.
- Bajtin, Mijail. "Épica y novela". *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 449-485. Impreso.
- . "La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica". *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. 15-70. Impreso.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1989. Impreso.
- Bobes, María. "Introducción." *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos, 1982. 7-32. Impreso.
- Brunsteins, Patricia. "Filosofía de la mente y psicoanálisis: un enfoque interdisciplinario de la noción de empatía". *Fepal – XXVI Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis. "El Legado de Freud a 150 años de su Nacimiento"*. Lima, octubre 2006.
- Cavell, Marcia. *La mente psicoanalítica. De Freud a la filosofía*. México: Paidós, 2000. Impreso.
- . *Becoming a Subject. Reflections in Philosophy and Psychoanalysis*. New York: Oxford University Press, 2006. Print.
- Clavel, Mario. "Mi carta" (bolero).
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires: Corregidor, 1999. Impreso.
- Davidson, Donald. "Interpretación radical", "La creencia y el fundamento del significado", "Pensamiento y habla" y "De la idea misma de un esquema conceptual". *De la verdad*

- y de la interpretación. Trad. Guido Filippi. Gedisa: Barcelona, 1990. 137-150, 151-163, 164-178 y 189-203. Impreso.
- . “El mito de lo subjetivo”, “El conocimiento de la propia mente” y “Las condiciones del pensamiento”. *Mente, mundo y acción*. Trad. Carlos Moya. Barcelona: Paidós, 1992. 51-71, 119-152 y 153-161. Impreso.
- Goldchluk, Graciela, y Julia Romero. “El contorno del fantasma: la huella de la historia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig.” *Orbis Tertius* 2.4 (1997): 35-50. Web. 25 de junio de 2015.
- Herrera, Marcos. “Comunicación verbal: ¿interacción o interpretación?” *Homenaje a Luis Jaime Cisneros. Tomo I*. Lima: PUCP, 2002. 255-303. Impreso.
- Kerr, Lucille. “Reading in the Dark: Etangled Settings, Stories, and Secrets in *Kiss of the Spider Woman*.” *Approaches to teaching Puig’s The Kiss of the Spider Woman*. Ed. Daniel Balderston y Francine Masiello. Nueva York: MLA, 2007. 28-39. Print.
- Martinetto, Vittoria. “Del beso al kiss: un destino de re-presentaciones.” *Antifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas e Hispanoamericanas* 12 (2012): 97-136. Web. 31 de octubre de 2017.
- Narbona, Antonio. “Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad”. *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Madrid: Verbum, 2001. 89-208. Impreso.
- Neyra, Claudia. “La construcción de la alteridad en la recreación estética del discurso conversacional en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Foro Jurídico*. 4 (2005): 262-267.
- Paz, Octavio. *Obra poética I (1935-1970)*. Barcelona: Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.

- Perelmuter, Rosa. "Narrative Voices in the Kiss of the Spider Woman of Manuel Puig." *Approaches to teaching Puig's The Kiss of the Spider Woman*. Ed. Daniel Balderston y Francine Masiello. Nueva York: MLA, 2007. 40-53. Print.
- Piglia, Ricardo. "The Puig Effect." *Approaches to teaching Puig's The Kiss of the Spider Woman*. Ed. Daniel Balderston y Francine Masiello. Nueva York: MLA, 2007. 18-27. Print.
- Poblete, Juan. "The High Stakes Adventure of Reading (in) Kiss of the Spider Woman." *Approaches to teaching Puig's The Kiss of the Spider Woman*. Ed. Daniel Balderston y Francine Masiello. Nueva York: MLA, 2007. 65-76. Print.
- Pollarolo, Giovanna. "Boquitas pintadas de Manuel Puig: de la novela a la película." *Jornadas de Estudios Hispanoamericanos* (2010): 28-43. Web. 29 de julio de 2018.
- . "El guion cinematográfico, ¿texto literario?" *Lexis* 35.1 (2011): 289-318. Web. 29 de julio de 2018.
- . "Los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones." Tesis doctoral, Universidad de Ottawa (Canadá), 2012.
- Puig, Manuel. Prólogo. *La cara del villano: recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985. 7-14. Impreso.
- . *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1997. Impreso.
- . Introducción de Graciela Goldchuck. *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004. 5-6. Impreso.
- . *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket, 2012. Impreso.
- Quine, W.V. "Hablando de objetos". *La relatividad ontológica y otros ensayos*. Tecnos: 2002. 13-41. Impreso.

- Quintanilla, Pablo. "Metáfora e interpretación en Donald Davidson." *Areté*. 1 (1995): 113-129. Impreso.
- . "La hermenéutica de Davidson: metáfora y creación conceptual." *Ensayos sobre Davidson*. Ed. Carlos Caorsi. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay, 1999. 21 p. Impreso.
- . "La doctrina de los dos puntos de vista." *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Ed. Eduardo Hopkins. Tomo I. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2002. 461-474. Impreso.
- . "Comprensión, imaginación y transformación". *Areté*. 1 (2008): 111-135.
- Redondo, Alicia. "El método de análisis y su aplicación." *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI, 1995. 19-40. Impreso.
- Reyes, Graciela. "El mundo entre comillas." *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984. 13-41. Impreso.
- Spitzer, L. *Lingüística e historia literaria*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1982. Impreso.
- Santisteban, Luisa. "Lo femenino y la 'cultura popular' en *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*." Tesis para optar el grado de Magíster en Artes, Universidad de Houston (Texas), 1987.
- Wiese, Jorge. "Numerus: Coseriu, Jakobson y el estatus del plano sonoro en la poesía." *Lexis* 34.2 (2010): 217-239.
- Young, Richard. "Building a Web: The Construction of Meaning in *Kiss of the Spider Woman*." *Approaches to teaching Puig's The Kiss of the Spider Woman*. Ed. Daniel Balderston y Francine Masiello. Nueva York: MLA, 2007. 54-64. Print.
- Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. Impreso.