

número 6 (NOVIEMBRE 1991) "REALISMO-REALISMOS Jornada del 24 DE NOVIEMBRE DE 1990

organizada con el apoyo del Fondo Nacional de la Investígación Científica de Bélgica (NFWO-FNRS) y de la Universidad de la Universidad Libre de Bruselas (ULB).

MANUEL PUIG: EL BESO DE LA MUJER ARAÑA; EL CUESTIONAMIENTO EN PROFUNDIDAD DE LA TRANSPARENCIA REALISTA

"Todas las formas de interrogación sobre la condición humana no hacen más que remitir a los individuos de una autoridad disciplinaria a otra, y solo añaden otro discurso de poder.

Cualquier crítica llama al vacío porque el propio crítico está en la máquina panóptica investido por los efectos de poder que todos llevamos con nosotros mismos, puesto que somos parte de su mecanismo".

Michel Foucault.

I. REALISMO/REALISMOS

El punto de arranque de toda discusión que pretenda replantear el polisémico y muy cargado concepto del 'realismo' en la literatura consistiría forzosamente en introducir distinciones nítidas y fijar categorías bien delimitadas cuya elaboración rebasaría los límites de una modesta charla. Sin lugar a dudas, la consigna bajo la cual esta jornada de Aleph se ha convocado -la yuxtaposición enigmática de un singular y un plural- evoca arbitrarias dicotomías abstractas que bien podrían resultar defendibles todas. Puestos a privilegiar a una de ella, nos hemos decidido por la que se nos impuso espontáneamente. Veamos ahora de más cerca los fundamentos que la justifican.

Pensándolo bien, la historia de la novela moderna puede estudiarse como la historia de una aspiración al realismo. La pretensión de todo novelista -incluso en el caso de los escritores que hacen coincidir el realismo literario consigo mismoha sido siempre la de configurar una realidad delante del lector. Y, en el fondo, todas las escuelas novelísticas no han sido otra cosa sino intentos diferentes para

plasmar esa realidad.
Siendo así, cabe decir que todo autor hace una apuesta. Por debajo de cualquier obra novelística, independientemente de que su autor haga prueba de una lucidez crítica sobre su propio quehacer, subyace una concepción del mundo, un compromiso ineludible, o sea, un fondo fenomenológico y epistemológico.

La novelística se transforma, por tanto, de acuerdo con los cambios históricos, filosóficos y de toda índole. A cada nueva época corresponde otro universo ficticio dominante proveniente de una concepción diferente de la realidad. Suele producir primero incomprensiones y necesitar de esfuerzos considerables para imponerse en el gusto general. Coexiste siempre con textos partidarios del credo artístico anterior y con creaciones disidentes que no se alinean con las teorías en boga. No olvidemos que las manifestaciones literarias, en consonancia con las filosóficas en las que se apoyan o que prefiguran, se forjan en base a una dialéctica que asigna a los diferentes sectores un precario estatuto de vanguardia, norma o retaguardia. Pero incluso cabe ir más allá de las corrientes literarias: cabe pretender que todo novelista, individualmente, va en busca de recursos y técnicas apropiados para

Para citar este artículo: Logie, Ilse. "Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*: el cuestionamiento en profundidad de la transparencia realista". *Realismos-realismos*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 6, Joset, J. (ed). 1991, pp. 13-20. ISSN 1784-5114.
Disponible en: http://abbx.eu/abbx/?page id=7464

recrear lo real tal y como él lo concibe.

Ahora bien, constatamos a diario que aquella lógica, según la cual la novela más realista será siempre la que con más autenticidad busque expresar una congruencia 'sui generis', está reñida con la intuición popular empeñada en asociar invariablemente el 'realismo' con la 'verosimilitud' (en el sentido más general de la palabra). Observamos, pues, que el ambicioso proyecto decimonónico (que no pasa de ser una variante del realismo) se ha ido erigiendo con el tiempo en la encarnación por antonomasia del realismo -forma hipostasiada. Siendo así, preferimos identificar el término que va en singular y al que dotamos, para mayor claridad, de una mayúscula connotativa de su carácter sagrado- con el realismo decimonónico codificado. Dicho Realismo, que se ha prolongado en sus epígonos, se opone a los realismos (lleven o no la etiqueta 'realismo') elaborados en virtud de concepciones divergentes de lo real que hasta la fecha nunca han conseguido destronar al Realismo.

Asombra el hecho de que hoy en dia continúen publicándose novelas realistas en el sentido decimonónico, que cobra así el peso de un auténtico paradigma literario. A decir verdad, dicho realismo raramente coincide en la actualidad con nuestra percepción empírica del mundo circundante. Asombra hasta qué punto el código realista ha logrado mantenerse, resultar fidedigno para un lector que asiste al desmoronamiento del andamiaje epistemológico en que se apoya. Si bien se ve tildado ahora de 'retaguardia' frente a la problematización de cuantas instancias la caracterizan asumida por las corrientes modernista y postmoderna, debe de estar profundamente arraigado en nuestro horizonte de espera ya que incluso ha llegado a condicionar nuestra visión del mundo. El Realismo, vigoroso en su tiempo, vive ahora relegado al rango de sucedáneo artístico o vegeta en los subgéneros literarios. La identificación fácil y duradera a la que da lugar el Realismo deja de asombrarnos cuando la vinculamos con su núcleo reconfortante: la mimesis.

II. EL REALISMO

Digamos de entrada que nos declaramos de acuerdo con Philippe Hamon cuando, en su ensayo *Un discours contraint*, el teórico del realismo descarta cualquier tentativa inmanente de definición y postula un enfoque pragmático que sí permite establecer un determinado número de rasgos constitutivos del Realismo. Este examen deja al descubierto una escritura altamente programática, es decir, ejecutora de un programa sentado sobre bases epistemológicas descriptibles (las declaraciones de principios) que, al implicar a un lector llamado a actualizar su mensaje, se convierte automáticamente en un pacto.

El Realismo descansa sobre una serie de premisas falsas como la de la referencialidad (mediatizada) del signo lingüístico o la de la motivación del lenguaje, que todas desembocan en una reinterpretación de la mimesis. Visto con ojos contemporáneos, este Realismo queda reducido a un realismo meramente convencional porque ilusorio, pactado entre un escritor y su lector que comparten tácitamente su fe en la transparencia del Alenguaje, en la estética de Zola, en la novela calificada de 'maison de verre'.

Como simple botón de muestra seleccionaremos tres aspectos básicos del realismo decimonónico (partiendo del estudio de Hamon) para confrontarlos con el tratamiento que les ha dado Manuel Puig en su novela más famosa El beso de la

III. EL REALISMO DE MANUEL PUIG

Con motivo de la aparición en 1976 de *El beso* (para muchos el mayor logro literario del recién fallecido autor argentino Manuel Puig) no faltaron los críticos que elogiaron en sus reseñas la preocupación realista que domina la novela. A continuación nos planteamos determinar la índole precisa de ese comodín.

a) concepción del mundo

Ahora bien, si el texto Realista enfoca el cosmos como un conjunto coherente jerarquizado y asequible en el que reinan las leyes de la causalidad, si en él observamos un fuerte afán de exhaustividad, el predominio de un discurso metonímico y un optimismo visionario a pesar del pesimismo aparente - constatamos que el universo puigiano parte de posiciones radicalmente opuestas.

Las cuestiones que en él afloran y que condicionan poderosamente su expresión literaria derivan fundamentalmente del desencanto que sufre el ser humano a raíz de la desaparición en los últimos decenios de todo proyecto totalizante. La validez de tales modelos de pensamiento -constuidos generalmente en base a presupuestos dicotómicos- ha sido cuestionada en profundidad por el postesfructuralismo francés y el postmodernismo norteamericano. Manuel Puig participa instintivamente de este canto de cisne occidental. Su obsesión con los fragmentos y las fracturas (atomización), su cultivo de un pluralismo de los valores, la elaboración atinada de una red metafórica vertiginosa, su inclinación a destacar en primer plano la forma y la lengua y -finalmente- la ficcionalización a gran escala de la que testimonia El Beso apuntan a un rechazo ontológico de la filosofía occidental. A nivel diegético, este desencanto lo asumen en primer lugar los personajes, cuyo tratamiento por parte del autor comentaremos ms adelante. Cabe incluir dentro de la misma estética el protagonismo del tiempo presente (un presente discursivo, dialogado) en el que se sitúa la plenitud de todas las cosas, al carecer el mundo puigiano de cualquier perspectiva temporal que exceda los límites del momento. La articulación jerarquizada del mundo realista no queda en pie: la banalidad, lo insignificante, las asociaciones de ideas son contados sin juicios jerárquicos, sin discriminación. El uso del habla popular que empieza a invadir la novela a partir del Realismo por motivos funcionales y miméticos se radicaliza en Puig cobrando un sentido estético: con el manejo de estereotipos folletinescos, el reciclaje de géneros subliterarios y la rehabilitación de películas de serie B, Puig quiere derrocar la creencia de que la alta cultura y la popular deben ser mantenidas como categorías distintas. Lo coloca todo en un mismo plano precisamente porque le irrita la perversión de las formas de arte consideradas superiores. Creemos que asimismo esta búsqueda de tradiciones alternativas y mutiladas, que enternecen por su magnífico humor y su extraño pathos, coinciden con el eclecticismo nostálgica del postmodernismo, por muy resbaladizo que sea

El llamado 'optimismo visionario' de Zola se sustituye por un fatalismo feroz. Cuando los realistas desentrañan los abusos que reinan en su sociedad, cuando

Zola transforma su pluma en escalpelo mediante el cual hace una autopsia del determinismo, lo hacen con el propósito de contribuir a combatir el mal. Para Puig, cualquier proyecto utópico está condenado al fracaso.

La celda siete de una cárcel bonaerense, espacio en el que se ambienta El beso, resulta metafórica al respecto: emblematiza las múltiples cárceles que el hombre lleva dentro. Sin embargo, la desmitificación más radical de la utopía se produce cuando el personaje Valentín, arquitecto detenido por sus actividades subversivas, una vez debilitado su rigor marxista por las melículas que su compañero Molina, homosexual acusado de corrupción de menores, le ha ido contando en pequeñas dosis bien administradas, empieza a vislumbrar la posibilidad de convertir la celda en una isla en la que puedan convivir como quieran, sin presiones de ningún tipo.

"-Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí, nadie oprime a nadie. Lo único que hay de perturbador para mi mente cansada o condicionada, o deformada ... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio." (p. 206)

La reacción de Molina expresa duda ("-'Bueno, eso no sé.")- una duda que el lector sabe justificada. Molina, personaje bicefálico a pesar de su aparente transparencia, sabe de sobra que, al menos en un principio, ha capitulado colaborando con el director del penal en un plan que perjudica a Valentín. Por otro lado, Molina intenta seducir a Valentín tejiendo su paciente telaraña de ficciones y consigue lo

que pretendía: Valentín acaba entregándose a él.

La isla, evocación proverbial de un lugar fuera del mundo, concretiza el mito omnipresente en la obra de Puig: la búsqueda del goce compartido sin que haya ningún tipo de explotación por medio. Sin darse cuenta, el mismo Valentín contribuye a desrealizar su anhelo espontáneo, cuando comenta el comportamiento 'erróneo' de su amigo. Y es que Molina es un homosexual con fijación femenina cuyo sueño está en encontrar un hombre que le domine. Al censurar la actividad de Molina, Valentín, bienintencionado -es un hombre que se declara contra todo tipo de sometimiento- recrea dentro de las cuatro paredes de la celda otro tipo de explotación. El sexo no es "la inocencia misma" como lo afirma Valentín (p. 224). Tal juicio suena irónico formulado dentro del marco de una tremenda lucha por el poder. El autoengaño culmina el día en que le comunican a Molina que será puesto en libertad condicional. Es entonces cuando Valentín se valdrá de todos los medios a su alcance para implicarle en su trabajo guerrillero olvidándose de su metáfora isleña. Molina acabará muerto, sacrificado por haber tomado partido a favor de la causa política de su amigo.

A Puig le apasiona revelar los momentos de destrucción y autodestrucción que realizan estos personajes cuando creen actuar en libertad. Se envuelve a los individuos con perspectivas utópicas que, de cualquier signo que sean, hunden la

conciencia en un sueño cada vez más profundo.

b) concepción del personaje

A un autor como Manuel Puíg, reacio de añadir otro discurso de poder al coro de voces que ya corren por el mundo, le quedan muy pocas salidas: acudirá forzosamente al discurso como eje central de su obra y como catalizador de la constitución de sus personajes.

Los personajes del realismo decimonónico están dotados de una identidad acabada que precede a la creación literaria. Son reductibles a la vehemencia de una pasión con la que coinciden. Su autor rehúye cualquier alusión a personajes ambiguos o marginados, como homosexuales o presos. Sus representantes típicos de la sociedad no cambian a medida que avanza la novela. Terminan mal porque se dejan llevar por su temperamento, por esa fatalidad inscrita en su DNA. Su trayectoria -esta paulatina decadencia- hace salir a la superficie rasgos de carácter que le eran inherentes desde el principio. El texto realista es un texto estático.

Con tal de observarlos bien, el narrador, este ventrílocuo privilegiado, está en condiciones de calarles a sus personajes las intenciones más intimas y las interioridades más recónditas. Y los personajes se conocen entre sí. El héroe

realista es un ser transparente al que le falta lucidez.

Es verdad que el narrador realista comparte con la estética de Puig el rechazo del narrador omnisciente. Pero la rotunda negativa de éste a tomar el ropaje de un narrador tradicional no radica en ningún afán objetivista, sino que se relaciona con

el estatuto profundamente problemático del sujeto en sus novelas.

En El beso el protagonismo del diálogo invade los textos de tal manera que reduce sus personajes a sustentos de roles. El narrador tampoco los conoce, los descubre a medida que se van manifestando. Esta técnica tiene como finalidad hacer que el lector los conozca sin mediación acotadora alguna -impresión falaz, como se podría demostrar- y que deduzca de sus propias palabras cómo piensan. Por otro lado, presupone que para establecer un contacto con los demás uno tiene que inventarse una especie de personaje, ajustarse a un código que el otro pueda aceptar aún cuando el rol no le calzara bien. El personaje puigiano, portavoz de un compromiso ideológico con las minorías tanto en el lenguaje como en el sexo, va cobrando jirones de identidad en la conversación que sostiene con el otro, se va perfilando como personaje en función del discurso de su interlocutor. No posee ningún núcleo constituido de antemano. Vive pendiente del discurso del otro, condenado a luchar día tras día con el fin de apropiarse parcelas de una identidad obsesivamente puesta en entredicho. El personaje de Puig nace en y por el lenguaje, ve cómo su rol varía y se proyecta en aquel interlocutor que le toque por espacio de un tiempo delimitado. A primera vista, Molina se arma un lenguaje tomado prestado característico del personaje enajenado. Incapaz de pensar por su cuenta, deposita su confianza en los mensajes de sus seis películas predilectas (de serie B). Cuando se las cuenta a Valentín, bajo el pretexto de 'pasar el rato', éste se muestra burlón en un principio y las reduce a esquemas marxistas o psicoanalíticos de bolsillo, siendo el marxismo ('la ciencia política') la ortodoxia ideológica con la que él se identifica -el sistema enajenante en cuya trampa cae Valentín.

Pero entre ambos se va operando un intercambio gradual, se escenifica una lenta ósmosis de la que ambos salen purificados: Molina amplía su visión política y Valentín reconoce hasta dónde llega el impacto de la existencia subterránea de intereses muy profundos que minan la lógica de la razón. Se contagian y al

contagiarse se enriquecen y cambian.

c) concepción de la escritura

El texto realista propaga una fe inquebrantable en la posibilidad de trasvasar la realidad en un texto literario, cree en la mimesis. Descansa sobre una estética de

la transparencia: un texto literario desmenuza un microcosmos autosuficiente, una unidad conocible que interactúa con todas las demás obedeciendo a un fuerte afán didáctico. El microcosmos refleja en miniatura el macrocosmos susceptible de mejorar. La novela realista ha surgido de la atracción que las ciencias ejercen en un novelista deseoso de escribir una novela veraz y se ampara en su por entonces creciente prestigio.

La escritura de Puig se sitúa en los antípodas de tal proyecto: se enmarca en una conciencia generalizada del agotamiento de la razón (y las patologías por ella generadas) y sus encasillamientos postulando que la entrada en el mundo real nos

está vedada. El lenguaje no nos permite penetrar directamente en él.

En Molina observamos ya un suelo de incertidumbre cuando admite, como quien no quiere la cosa, que cede a la tentación de arreglar o embellecer de vez en

cuando el contenido de las películas.

Por lo tanto, cabe afirmar que el texto va más allá de un primer nivel autorreflexivo (el diegético -los personajes que se ven espejeados en los relatos de películas) y que no vacila en tematizar los mismos procesos de escritura y lectura. Desde el primer momento abunda en indicios proféticos al respecto. Cuando Molina corta la narración en su momento de mayor suspense, reconoce haber calculado su golpe: 'Me gusta sacarte el dulce en lo mejor' (p. 32).

Repetidas veces Molina ficcionaliza deliberadamente su estancia en la cárcel ('A tu compañera le podemos decir Jane Randolph en ... 'El misterio de la celda siete' (p. 49)) borrando los límites artificiales entre ambos sectores. Valentín reinterpreta la muerte de su compañero sugiriendo que fue un final por él planeado ('Yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una

película' (p. 285)).

Si el arte de Manuel Puig se declara antirrepresentativo, no es porque busque cambiar el muno, sino porque ya no queda ninguna realidad para ser reflexionada que no sea ella misma ya imagen, espectáculo, simulacro, ficción. Si elabora una imagen del mundo no es porque se pretenda fiel al mundo sino, justamente, para transgredirlo. Al construir deconstruye, se sabe una ficción en permanente estado

de desestabilización.

Pero la ficcionalización invade todos los estratos del libro. Un fenómeno que hasta ahora no hemos mencionado son las notas a pie de página que ofrecen al lector un ensayo por entregas que resume los trabajos de Freud y Marcuse entre otros sobre la homosexualidad. Sabemos, por una entrevista con el autor, que la última nota respecto a la hipótesis de una tal Doctora Anneli Taube es apócrifa de cabo a rabo. Esta maniobra borgeana que desprestigia y parodia la verdad científica e ilustra la incredulidad de su autor extradiegético en cualquier teoría de legitimación selectiva (en cualquier 'metarrelato') no se deja interpretar cabalmente sino a la luz de la ficcionalización despiadada llevada a cabo en todos los esacalafones de *El beso*. Tanto las ideologías políticas (el marxismo ingenuo de Valentín) como el discurso científico (una doctora quimérica se coloca en un mismo plano que Freud) se ven relegados al rango de ficciones mientras las ficciones acceden a ocupar el sitio que les corresponde.

La escritura postmoderna, perpetuo móvil, máquina generadora de ficciones que se resigna a su dinámica interna, nos recuerda la suerte de Aracne, la mujer araña. Esta joven, guapa y muy diestra tejedora se atrevió a comparar su habilidad con la de la diosa Atenea. Enfurecida, ésta le dio un golpe y Aracne, humillada, intentó ahorcarse. La diosa la salvó, pero transformándola en araña, animal que teje

constantemente sus telarañas.

En conclusión, la escritura de Manuel Puig ha renunciado al proyecto ambicioso

pero ingenuo del realismo decimonónico cuyo canon subvierte sin cesar. A mil leguas de la estética transparente, se ajusta a un realismo epistemológico actual tal vez el más auténtico y más representativo- y se sitúa en la encrucijada de discursos en la que cada uno de sus lectores vive desencantado, descentrado, desarmado.

Ilse LOGIE

BIBLIOGRAFIA

PUIG, Manuel, El beso de la mujer araña, Barcelona, Seix Barral, 1976.

sobre la obra de Manuel Puig:

BACARISSE, Pamela, The Necessary Dream, Cardiff, University of Wales Press, 1988. CORBATTA, Jorgelina, Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig, Madrid, Orígenes, 1988.

ECHEVARREN, Roberto, 'El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto' en Revista

Iberoamericana, nº 44 (1978), pp. 65-75.

GARCIA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig*, La Laguna, secretariado de publicaciones de La Laguna, 1982.

KERR, Lucille, Suspended Fictions, University of Illinois, 1987.

MUÑOZ, Elías Miguel, El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig, Madrid, Pliegos, 1987.

----, 'El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña' en Revista Iberoamericana n° 135-136 (1986), pp. 361-378.

referencias generales

BERTENS, Hans & Theo D'Haen, Het postmodernisme in de literatuur, Amsterdam, Arbeiderspers, 1988.

GENETTE, Gérard, 'Vraisemblance et motivation' en Figures II, Paris, Seuil, 1969.

GERSHMAN, Herbert S. e.a. (ed.), Anthologie des préfaces de romans français du XIX siècle,

HAMON, Philippe, 'Un discours contraint' en Littérature et réalité (Barthes, Roland e.a.). Paris, Seuil, 1982.

PICO, Josep (ed.), Modernidad y postmodernidad, Madrid, Alianza, 1988.

Poétique ('le discours réaliste), n° 16, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain, Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1963.

SCHIPPERS, Mineke, Realisme, de illusie van werkelijkheid in literatuur, Assen, Van Gorcum, 1979.