

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**El proceso comunicativo en El beso de la mujer araña
de Manuel Puig. Una aproximación desde la
pragmática**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Luis Daniel Cabanillas Ramos

Lima - Perú

2015

A mi familia, quién más sino solo ella que siempre está cuando uno no está.

A Daniela, Dios te tenga en la gloria.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1: EL DIÁLOGO PRAGMÁTICO	7
1.1. El diálogo comunicativo y el discurso.....	7
1.2. Las máximas en el proceso comunicativo: Grice, Reyes y Escandell Vidal.....	11
1.2.1. Cantidad.....	11
1.2.2. Cualidad.....	11
1.2.3. Relación.....	12
1.2.4. Modalidad.....	12
1.3. El entorno (o contexto).....	12
1.4. Estudios pragmáticos sobre la obra de Puig.....	12
CAPÍTULO 2: LOS DISCURSOS EN <i>EL BESO DE LA MUJER ARAÑA</i>	16
2.1. El discurso político.....	16
2.1.1. Análisis del discurso según las máximas de Grice.....	27
2.2. El discurso cinematográfico.....	30
2.2.1. El <i>bricoleur</i>	33
2.2.2. El <i>pop</i> , el <i>camp</i> , el <i>kitsch</i> en <i>El beso de la mujer araña</i>	36
2.3. Relación entre cine y política.....	44
CAPÍTULO 3: LOS CONCEPTOS DE SUBVERSIÓN Y HOMOSEXUALIDAD PARA CREAR UN EFECTO POLÍTICO Y CINEMATOGRAFICO A TRAVÉS DEL DIÁLOGO	49
3.1. Lo subversivo.....	49
3.2. Lo homosexual.....	51
CONCLUSIONES	58
BIBLIOGRAFÍA	60

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, el proceso comunicativo en *El beso de la mujer araña* (2004) de Manuel Puig. Una aproximación desde la pragmática, tiene como objetivo fundamental determinar la relación existente entre el discurso político y cinematográfico presentes, de manera concatenada, en *El beso de la mujer araña*. Ambos discursos se incluyen en la obra a través de los diálogos, por tal motivo, se analizarán desde una perspectiva pragmática, puesto que esta es una disciplina que toma en cuenta los factores extralingüísticos, los cuales determinan el uso del lenguaje.

De igual modo, se tiene como objetivos específicos, interrelacionar los conceptos de subversión y homosexualidad dentro de la novela, analizar la relación entre lo literario y lo político dentro de la misma y evaluar la manera en que influye un narrador homosexual en el discurso cinematográfico.

Puesto que la novela, muestra un sinfín de conversaciones y conceptos entre los protagonistas, cabe hacerse algunas preguntas previas antes de realizar el trabajo, tales como ¿De qué manera se concatenan los discursos políticos y cinematográficos, a través del diálogo, en *El beso de la mujer araña*?, ¿Cómo se incluyen los conceptos de subversión y homosexualidad en Argentina de la década del 70?, ¿Cómo se relaciona lo literario y lo político

dentro de la novela? Y, finalmente, ¿De qué manera influye un narrador homosexual en el discurso cinematográfico?

Los problemas comunicativos de la novela se presentan en dos discursos: El cinematográfico - lleno de figuras, luces y símbolos - y el político – que incluye conceptos de subversión, intelectualidad y libertad. Lo dicho anteriormente, nos lleva a la siguiente hipótesis: en la literatura argentina, después de la década del 70, la literatura tiene una estrecha relación con lo político que, en la obra, se expresa a través del diálogo cinematográfico mediante la cual se crean discursos con una misma finalidad en estructura y contenido. Por otro lado, la novela incluye conceptos como subversión, intelectualidad, libertad y homosexualidad, a través de los diálogos, para mostrar la Argentina de la década del 70 y comparar algunas películas con el contexto argentino.

Este trabajo posee una metodología de recolección de información sobre autores que han trabajado los diálogos en la obra de Manuel Puig y sobre estudios de pragmática, especialmente de Graciela Reyes y los principios de cooperación de Grice.

El trabajo se divide en tres capítulos. El primero, el diálogo pragmático, tiene como finalidad explicar el proceso de comunicación de la pragmática, identificar las máximas del proceso comunicativo y revisar algunos estudios pragmáticos sobre la obra de Puig. El segundo capítulo, a su vez, presenta los discursos que los dos personajes principales insertan en la novela: el discurso

político y el cinematográfico, para luego analizar la relación entre cine y política. Por último, el tercer capítulo, analizará los conceptos de subversión y homosexualidad y cómo crean un efecto político y cinematográfico a través del diálogo.

CAPÍTULO 1: EL DIÁLOGO PRAGMÁTICO

1.1. El diálogo comunicativo y el discurso

La principal función del lenguaje es comunicar. Esta crea una estrecha relación con nosotros, con los demás y, por supuesto, con la realidad. La pragmática se ocupa de la relación entre el lenguaje y el hablante (Reyes, 1990). Para este estudio, diremos que la “pragmática es la disciplina lingüística que estudia cómo los seres hablantes interpretamos enunciados en un contexto. La pragmática estudia el lenguaje en función de la comunicación” (Reyes, 1990: 17).

El proceso comunicativo posee seis elementos en la comunicación: Emisor, receptor, mensaje, canal, contexto y código. Como estudio normativo de la lengua, los elementos propuestos por Jakobson cumplen su función; pero, la intención comunicativa posee varios aspectos que suelen perderse cuando se establece un diálogo comunicativo. comunicarse es “reclamar la atención de alguien” (Reyes, 1990: 18). En este proceso, las funciones del lenguaje no solo son imperativas, expresivas o enunciativas sino que van acompañadas de gestos, muecas, movimientos, señas, pausas e incluso el silencio, pues muchas veces el silencio comunica más que el mismo mensaje; en fin, signos que, al no ser percibidos, puede lograr la tergiversación del mensaje, la mala interpretación o un mensaje incompleto.

La lingüística es fundamentalmente la perspectiva desde la que se abordan los problemas de los textos; pero el lenguaje de la comunicación en los textos atañe no solo a la lingüística, sino también a la literatura, y, es aquí donde se urge una disciplina que acuerde la mejor definición de los fenómenos relacionados con la comunicación lingüística y sobre la mejor manera de estudiarlos.

La pragmática es una disciplina que toma en cuenta los factores extralingüísticos, los cuales determinan el uso del lenguaje. Esos factores – tomando el estudio de Escandell Vidal en *Introducción a la pragmática* – son el emisor, destinatario, enunciado, intención comunicativa, contexto verbal y situación o conocimiento del mundo; esos seis factores serán necesarios para un análisis más cercano, exhaustivo y meticuloso de la comunicación del propuesto por Jakobson en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig.

Otros aspectos importantes en el diálogo comunicativo, antes del análisis de la novela, son: la intencionalidad, la “implicatura”, el engaño y el recurso humorístico. La intencionalidad tiene que ver con “cómo decimos lo que queremos decir, y cómo lo comprendemos cuando nos lo dicen” (Reyes, 1990: 19). Esto ocurre, especialmente, si existe una brecha entre lo que literalmente se lee y lo que se quiere enunciar o, por así decirlo, lo que el narrador nos quiere comunicar; también, en la comunicación, la adecuación de las secuencias gramaticales al contexto y a la situación, o la interpretación correcta de referente en la comprensión total de los enunciados. Para ello citamos:

1) Que hay una parte del significado que logramos comunicar que no es reductible al modelo de un código que empareja convencionalmente significantes y significados; y 2) que para caracterizar adecuadamente dicho significado hay que tomar en consideración los factores que configuran la situación en que las frases son emitidas. (Escandell Vidal, 1993: 27)

La implicatura, por otro lado, “no forma parte del sentido literal de un enunciado, sino que se produce por la combinación del sentido literal y el contexto” (Reyes, 1990: 62). Es decir, las implicaturas son provocadas y creadas por las palabras, sin embargo, no se encuentran dentro de las palabras.

En una novela o cuento, los narradores cumplen la función de presentarnos al personaje de diferentes formas: describiéndolos, narrando sus acciones o dándoles una forma de hablar; Esta última es la más usada por Manuel Puig en sus célebres novelas *Boquitas pintadas*, *La traición de Rita Hayworth*, *El beso de la mujer araña* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Puig presenta personajes inusuales y les da un discurso baladí para luego identificarlos como tales sin la necesidad de describirlos. “Mi tesis desarrolla una caracterización del arte literario de Puig como *narración de voces triviales en conversación* a la vez que formula e intenta probar una hipótesis que concierne al desenvolvimiento de su obra” (Giordano, 2001: 15).

Estos diálogos, presentados en *El beso de la mujer araña* nos muestran, al inicio de la novela, cierta desconfianza entre los interlocutores; cierto engaño que los personajes – Molina y Valentín – están dispuestos a escuchar, pero no a aceptar. El engaño se encuentra dentro del discurso y permite que el

mensaje sea interpretado, pues “siempre hay contenidos que no están en la frase, que no se “dicen”, interpretar una oración es diferente de interpretar un enunciado” (Reyes, 1990: 52); pero tenemos que entender que, aunque el destinatario se de cuenta del engaño del emisor, el engañar y dejarse engañar, es un acuerdo previo entre ellos (Reyes, 1990).

Un último aspecto, en el diálogo comunicativo para entender el discurso, es el recurso humorístico. Comunicarse es lograr que el interlocutor reconozca nuestra intención, por ello debemos tener tino cuando empleamos un recurso humorístico “si lo hicieramos cuando hablamos en serio, el lenguaje que poseemos sería insuficiente para comunicarnos” (Reyes, 1990: 54).

La novela muestra el recurso humorístico a través de la ironía. En este trabajo, la ironía es vista desde una perspectiva pragmática, y no desde un enfoque semántico, porque presenta muchos discursos que expresan contrariedad de lo enunciado. Reyes nos dice:

Se pueden distinguir, en efecto, tres dimensiones de la comunicación lingüística: lo que decimos, lo que queremos decir, y lo que decimos sin querer. Lo que decimos tiene un significado que puede estudiarse desde la semántica; lo que queremos decir tiene *fuerza* pragmática y es la pragmática la que conjetura cuáles son los principios que nos permiten interpretar esa fuerza. Lo que decimos sin querer queda fuera de la lingüística. (1990: 24)

1.2. Las máximas en el proceso comunicativo: Grice, Reyes y Escandell Vidal

Puesto que comunicarse implica tener una disposición entre los interlocutores; se necesita un acuerdo, una convención en el diálogo para que el discurso pueda entenderse lo mejor posible. Se usará entonces, para este estudio, el postulado de Grice del principio de cooperación, el cual “tiene como meta asegurar una transmisión de información eficaz” (Escandell Vidal, 1993: 164.) Estos principios rigen una conversación lógica y permiten que, aunque el discurso no sea claro, pueda entenderse la intención comunicativa. De acuerdo con Grice (Grice, 2004), resumido por Escandell Vidal (Escandell Vidal, 1993: 93 - 94), se establecieron las siguientes máximas, las cuales serán básicas para el análisis pragmático del diálogo en *El beso de la mujer araña*.

1.2.1. Cantidad: Se relaciona con la cantidad de información que debe darse. Sus máximas son: a) que su contribución sea todo lo informativa que requiera el propósito del diálogo; pero b) que su información no sea más informativa de lo necesario.

1.2.2. Calidad: Comprende la máxima de “Intentar que la contribución sea verdadera”; y se especifica que a) no decir algo que se cree falso y b) no decir algo de lo que no se tenga pruebas suficientes.

1.2.3. Relación: Hay que decir cosas relevantes; es decir, se espera de los participantes en la conversación que sus intervenciones se relacionen con aquello de lo que se está hablando.

1.2.4. Modalidad: Se refiere al modo de decir las cosas, más que con el tipo de cosas que hay que decir. Básicamente es “ser claro” y, para ello, se tiene que evitar la oscuridad de la expresión, evitar la ambigüedad, ser breve y ser ordenado.

1.3. El entorno (o contexto)

Situación, espaciotemporal o lugar son otros de los nombres que se le da al entorno. Aunque existen diversos tipos de contextos (físico, empírico, natural, ocasional, histórico y cultural) “solo el contexto físico es un factor «material» externo y descriptible objetivamente. El resto de los contextos corresponden, en realidad, a conceptualizaciones del mundo hechas por los hablantes” (Escandell Vidal, 1993: 36). De esta forma, el entorno de la novela es la celda de una cárcel en Buenos Aires.

1.4. Estudios pragmáticos sobre la obra de Puig.

Suzanne Jill-Levine cree que Puig es un escritor que debe ser entendido dentro de su contexto para entender su obra. Es por ello que su libro *Manuel*

Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones, muestra la vida del escritor y explica por qué decidió usar diálogos y sucesos vivenciales (como el encontrarse desterrado, por ejemplo) para crear sus tramas. Todo lo que se encontraba en el mundo de Puig, lo adaptaba a su obra, desde el cine y las radionovelas hasta los tangos y boleros. La trama de *El beso de la mujer araña* la tenía desde un inicio, lo difícil era cómo presentarla; la mejor forma: el diálogo.

Diversos autores coinciden que, para entender la obra del escritor, hay que estudiar meticulosamente el diálogo y las conversaciones que los personajes principales, Valentín y Molina, entretienen para darnos un resultado de varios discursos mezclados, entre ellos el discurso del mismo Puig.

Jorgelina Corbatta en *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción*, (2009) corrobora lo expuesto por Jill- Levine, y a la vez, añade que a través del diálogo se inscribe en *El beso de la mujer araña* un discurso autoritario y racista, del cual se hablará más adelante, que se inscribe dentro de la sociedad argentina. El diálogo permite conocer el discurso político. Puig nos dice, a través de Valentín, lo machista, racista y autoritario que puede ser el gobierno de su país.

Juan Pablo Davobe (1994) menciona que Puig es un maestro de los signos. Aunque Puig usa los signos de una manera maestra en sus narraciones, notemos que el signo lingüístico está presente en su obra cuando se enfrentan conceptos diferentes de una misma imagen. Por ejemplo, los conceptos de mujer, hombría, madre, libertad, amor y rebelión son diferentes para los

personajes de la novela y, por ello cada uno crea su propio discurso, creando una discusión, para luego ser tomado por el otro y ser aceptado conforme transcurre la novela.

Rozas & Serna (2010: 56) nos dicen que en la obra de Puig: “la conversación ya ha comenzado cuando el lector se acerca” *El beso...* empieza ya con Molina narrando la historia a Valentín. El lector tiene que situarse de inmediato dentro de ese contexto. Dentro de la pragmática, los ejes de la comunicación son el emisor y el destinatario. La pragmática cree que destinatario es un concepto más exacto que llamarlo receptor, puesto que receptor puede ser cualquiera a quien no va dirigido el enunciado pero puede escucharlo, otro nombre para receptor sería oyente. Esta pequeña explicación sirve para entender que en el beso el lector, automáticamente, se convierte en receptor u oyente, de lo que Molina le está contando a Valentín.

Roxana Páez en *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*, (1995) comenta por otro lado que Puig utiliza, en beneficio propio, el uso de las lenguas que conoce y los contextualiza dentro de un espacio: Argentina. El inglés, francés, portugués, italiano y alemán son sacados de películas, canciones, vestimentas, frases, etc., y se incluyen en los discursos de sus personajes.

Tanto Amícola (1992), Giordano (2001) y Pauls (1986), tienen convenciones sobre los diálogos y los efectos que produce la obra de Puig; pero cada uno tiene un estudio detallado de la obra del autor vista desde otra perspectiva. En el caso de Amícola, su preocupación es la de ubicar a Puig dentro de la

literatura Argentina; en cambio, para los otros dos autores, es conocer las técnicas de Puig dentro de su obra y el uso de lo camp, lo cutre y lo Kitsch.

CAPÍTULO 2: LOS DISCURSOS EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

2.1. El discurso político

José Amícola designa a Manuel Puig como uno de los tres autores claves dentro de la literatura argentina; además de Juan José Saer y Rodolfo Walsh. Después de la década del 70, es imposible separar a la literatura argentina de lo político, pues, como lo menciona Amícola, la literatura no es un universo que no se ha contaminado con los sucesos que acaecieron en su país.

Puig, Saer y Walsh proponen, en efecto, que después de la década infame del 70 no es posible creer ya que lo literario sea un universo incontaminado que flotase en el limbo de lo estético. Para ellos lo que antes se había considerado literaturizable ha cambiado justamente en cuanto que lo político (y lo social) se ve como indisolublemente unido con lo literario con una unidad similar a la de forma y contenido. (Amícola, 2000: 296)

El beso de la mujer araña fue publicado en 1976 cuando Puig se encontraba exiliado en México. Si bien la novela se desarrolla en una celda del país argentino, entre los meses de septiembre y octubre de 1975 con uno de sus personajes principales prisionero por terrorismo, no es una novela política. La obra muestra lo político, pues ya es inseparable de la literatura de Puig, pero, según algunos autores, la novela tiene diferentes enfoques: vivencial, experimental y cinematográfico. Para Corbatta, la novela es vivencial pues Puig se libera mediante su obra.

Las novelas de Puig son ante todo el resultado de una liberación de sus “demonios interiores” – especie de catarsis creativa de una situación de infancia que retoma obsesiva y conforma el “mito personal” – pero también constituyen el producto de la lúcida y deliberada manipulación, de su parte, de materiales y técnicas provenientes de la cultura contemporánea. (Corbatta, 2009: 19)

Amícola argumenta que la obra de Puig introduce lo experimental: “Para Puig el mejor campo de estudio y experimentación se ha hallado evidentemente en los subgéneros triviales, pasados a través del tamiz de la mirada fílmica, que reproduce y apunta la rapidez del maquinismo sexual, como portavoz de nuestro incosciente” (Amicola, 2000: 65). Por otro lado, algunos autores lo toman como cinematográfica: “En Puig, esta palabra (interesante) debe leerse con sus dos sentidos: el interés como modo de vinculación entre una ficción (literatura, cine o cualquier tipo de relato) y su destinatario, y el interés como capitalización económica e incremento ganancial ” (Rozas & Serna, 2010: 63).

Desde el inicio de la novela nos encontramos con un diálogo: “El autor vuelve sobre un recurso característico de su producción: la conversación ya ha comenzado cuando el lector se acerca...” (Rozas & Serna, 2010: 56). Es así como Puig nos introduce en una conversación, de principio insignificante, donde se muestra a dos interlocutores: Uno narra una historia sobre una película vista en el cine¹ y, el otro, escucha dando siempre su punto de vista. En este primer proceso comunicativo, el destinatario (Valentín), muestra cierto

¹ Una noche de 1974, en Nueva York, Puig vio de madrugada la película “La mujer pantera”. En un principio, Puig pensó usar “Drácula”, un clásico “Camp”, para el inicio de su novela; Pero, desde ese momento, el escritor supo que con esta nueva película podía iniciar su novela, puesto que sus personajes se expresaban metafóricamente, especialmente Molina que podía adaptar el guión a su antojo. (Jill - Levine, 2002)

rechazo sobre los enunciados narrados por el emisor (Molina), si Valentín siente que la intención comunicativa escapa de su razonamiento entonces protesta, pues el personaje no anda con rodeos. Solo puede entender lo que se puede explicar. “Valentín es un militante marxista argentino e intelectual que analiza psicológicamente el discurso de Molina, la cual tiene un resultado ridículo, ya que lo que cuenta son películas de Holliwood, o como en este caso, incursiona en el género de terror, que no admite semejante razonamiento” (Rozas & Serna, 2010: 57).

Una mujer misteriosa y con un rostro de facciones gatunas, se encuentra solitaria en un zoológico dibujando a una pantera. Esa es la narración que empieza a contar el emisor. Esta es cortada por el destinatario, Valentín, cuando no encuentra un factor lógico del conocimiento lingüístico en la recepción del enunciado, es decir cuando encuentra contradicciones, paradojas o vacíos léxicos.

- No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada dibujando la pantera.
- Si está ensimismada no está en otro mundo. Ésa es una contradicción.
- Sí, es cierto, ella está ensimismada, metida en el mundo que está adentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir. (Puig, 2004: 12)

Se introduce entonces un factor metalingüístico, es decir, se explica la definición de la palabra mencionada, en este caso: “ensimismada”. Uno no puede captar el mensaje correcto si no están claras las palabras del enunciado – máximas de modalidad – sobre todo, si es una contradicción.

Puig es un cineasta que plasma todos sus conocimientos cinematográficos a su obra literaria: Imágenes, vacíos en el diálogo y expresiones corporales, las cuales analizaremos más adelante. La obra expresa una comunicación exorbitante; es decir, no se muestra una mera conversación donde solo hay cambio de enunciados, sino un diálogo abierto², donde se intercambian ideas, se expresa la sinceridad oculta y, uno de los comunicadores tiene que llegar a conocer la verdad usando todas sus facultades de intuición y, especialmente, criterio para cooperar. Sobre esta convención en los diálogos, Agustín Domingo nos dice:

La responsabilidad dialógica: aquella que se asume cuando se entra a un diálogo. Así describimos la responsabilidad de alguien que participa en una conversación para llegar a un acuerdo; éste no se consigue con la simple negociación entre las partes, sino con el acontecimiento del diálogo, es decir, cuando los interlocutores buscan una palabra compartida que acontece en el encuentro, el intercambio y la conversación *sincera*. De esta forma, la *sinceridad* o compromiso personal con la *verdad* es condición necesaria para un verdadero diálogo. No es condición suficiente, porque el verdadero diálogo requiere capacidad de escucha, capacidad para no dejarse llevar por la inmediatez de las propias ocurrencias. (Beuchot & otros, 2006: 206)

Es así que en cada cuento que el personaje Molina le narra a Valentín, notaremos que la capacidad para descubrir juntos una verdad, que no es propiedad de ningún interlocutor, tiene que ser llevado por sus capacidades de oyentes. “Las seis películas cuyos argumentos son contados con detalle por Molina cumplen la función de aplazar el tiempo, la conciencia crítica y emplazar una realidad diferente” (Rosenkrantz, 1999: 42)

² “*Obra abierta*, en el sentido de Umberto Eco, que requiere la participación de un lector cómplice que organice los datos y colabore en su interpretación” (Corbatta, 2009: 72).

En la novela, encontramos a dos personajes protagonistas, un estudiante de derecho, arquitecto (26 años) que, por estar sumergido en un bando terrorista, cae en prisión (Valentín); y, un homosexual, vidrierista (37 años) que, por seducción de un menor, fue detenido (Molina). Ambos, encarcelados y compañeros de celda empiezan a tener un estima único además de entablar diálogos cada vez más íntimos. Cada noche, Molina narra una historia a su compañero, las cuales crean interés en el destinatario y las asemeja a su vida empezando a maquinar pensamientos encubiertos. “ambos personajes deben ir traduciéndose en su convivencia, el código que indica su pertenencia, el de los gays y el del militante; el mundo del cine hollywoodense y el de la guerrilla” (Pauls, 1986: 34).

La situación o conocimiento del mundo es importante, en esta parte, para entender a cada personaje y el discurso que quieren expresar. Valentín se deja guiar por la idea y la relaciona siempre con un contexto histórico. Molina, en cambio, es guiado por el amor y la relaciona con un contexto imaginario, con el ornato. Ejemplo de ello lo notamos cuando Valentín se entera que Molina estudió arquitectura al relatarle una segunda película.³

- (...) se ha quedado conversando con otros jerarcas, que es un jardín francés, con canteros sin flores, pero con ligustros todos cortados con formas muy raras, como obeliscos.
- Eso es un jardín alemán, de Sajonia más exactamente.
- ¿Cómo Sabés?
- Porque los jardines franceses tienes flores, y las líneas son geométricas, pero tienden un poco al firulete. Ese jardín es alemán, y la película se ve que fue hecha en Alemania.
- ¿Y vos cómo sabés esas cosas? Esas cosas son de mujer...

³ La segunda historia está basada en la película alemana Destino, basada en un hecho real en la segunda guerra mundial.

- Se estudian en arquitectura.
- ¿Y vos estudiaste arquitectura? ¿Y te recibiste?
- Sí.
- ¿Y recién ahora me lo decís?
- No venía al caso. (Puig, 2004: 66)

El militante necesita un contexto real, objetivo, no puede dejarse guiar por un contexto ficcional o muy general. La expresión “formas muy raras” lo lleva a un vacío contextual; en cambio, “jardín alemán, de Sajonia exactamente”, nos ubica en un espacio y una época. Este diálogo muestra mucho la oposición subjetividad – Objetividad.

Por otro lado, en la última parte de la cita, Valentín no infringe la máxima de cantidad – aquella que informa todo lo necesario – en ningún momento el otro reo le preguntó acerca de sus estudios. Molina conocía algo de Valentín, no conocía parte de su pasado, lo va conociendo conforme se va entretejiendo una conversación. Molina se deja guiar por el “glamour” del lugar donde se desarrolla la historia que vio en el cine; Valentín, en cambio, siempre busca un contexto real. Tiene que ubicarse en un contexto existente. No ve sino lo que conoce y no se deja llevar por el toque romántico de esta segunda historia, sino analiza el mensaje oculto dentro de la misma.

Solo saber que la película fue filmada en Alemania, crea un rechazo por parte de Valentín. Entiende que se presenta a los nazis como justicieros, que Francia fue un país traidor, que se presenta una dictadura, un genocidio, una

realidad no muy lejana a lo que está pasando en Argentina⁴. Valentín vincula el nazismo con la realidad argentina de esos años, relaciona a Hitler con Perón.

Allí se acentúa la pureza de la raza aria, el carácter de superhombre del conductor (Hitler en claro paralelismo con Perón), los repelentes hebreos y la Francia de la protagonista “invadida, negrificada y judía”. En esta línea de discurso autoritario y racista se inscribiría la Argentina bajo la dictadura militar investida de un poder moral, político y económico. (Corbatta, 2009: 149)

Molina, dentro de su contexto imaginario, solo puede ver la historia de amor que surge entre un nazi y una francesa además de un final aciago dentro de la trama. Molina solo cuenta lo que quiso ver en la película, Valentín, un tanto en desacuerdo con el estilo en que es narrada la misma, interrumpe siempre para dar algunas aclaraciones. “La elección y deformación de las películas por parte de Molina, los comentarios de Valentín, las confidencias que suscitan, las asociaciones y reacciones a que dan lugar configuran la trama, caracterizan a los personajes, hacen avanzar la acción” (Corbatta, 2009: 75).

El conocimiento del mundo de Valentín, no es el mismo que el de Molina. El primero es intelectual, y posee una crítica culta; estas dos características lo llevan a creerse superior y decidir qué es de buen gusto y qué es detestable. El segundo, en cambio, no es intelectual, se deja llevar por el simple gusto, por la cultura popular; esto lo hace ver como inferior ante los ojos de Valentín, aunque él no se considere así. Estos dos contextos diferentes permiten que ambos personajes guarden una distancia en sus discursos al inicio de la novela.

⁴ “... El interior de esa celda en Buenos Aires (que oficia como microcosmos de la violencia que oprime el país entero), se reproduce y evoluciona una doble represión – política y sexual” (Corbatta, 2009: 76)

La confluencia de la pesadilla política y su búsqueda personal de felicidad inspiraron las notas iniciales para “El beso de la mujer araña”, pero la semilla necesitaba germinar; (...) estos dos tipos se reúnen a través de un mediador: las películas. De otro modo no podrían hablar entre ellos. Uno es heterosexual; el otro no; los dos están a la defensiva. (Jill - Levine, 2002: 238)

La intencionalidad – cómo decimos lo que tenemos que decir y cómo entendemos lo que nos dicen – tiene un factor importante para que los interlocutores, los personajes de la novela, se encuentren a la defensiva. Tanto Molina como Valentín quieren expresarse tal como son: Molina (mujer - contexto imaginario – romántica); Valentín (hombre - contexto real – aguafiestas).

- ... choca y también le choca a Irena, ella ahí en el diván empieza a hablar de sus problemas pero no se siente cómoda, no se siente al lado de un médico, sino al lado de un tipo, y se asusta.
- Está notable la película.
- ¿Notable de qué?, ¿de ridícula?
- No, de coherente, está bárbara, seguí. No seas tan desconfiado. (Puig, 2004: 23)

La desconfianza de Molina, es el resultado de las burlas, sarcasmos, críticas y refutaciones que Valentín ha calado en él. La intencionalidad de Valentín no es otra que las burlas, la de Molina, aparentemente, entretenimiento; pero, al final de la obra, nos damos cuenta que su intencionalidad era sacarle toda la información a su compañero de celda para salir libre.

DIRECTOR: ¿Qué tal, Molina?, ¿cómo anda?
 PROCESADO: Bien, señor, Gracias...
 DIRECTOR: ¿Qué novedades tiene para mí?
 PROCESADO: No mucho, me parece.
 DIRECTOR: Ajá... (Puig, 2004: 156)

En la primera película que Molina narra a Valentín, este último solo es un oyente, sugiere pero no impone. En la segunda película, en cambio, asimila sus conocimientos políticos y los expone sin importar si logra ofender a su interlocutor. “Valentín descalifica a Molina al sugerir que éste no posee las herramientas intelectuales para discernir el controvertido contenido político de “destino”...” (Rosenkrantz, 1999: 29)

La película mencionada, es tomada por Valentín como una metáfora de la misma Argentina. Incluso la celda es una metáfora de Estado que exilia a quienes se oponen a ella (Rosenkrantz, 1999). Puig nos muestra a través del diálogo de estos personajes el contenido político que lo aqueja. Molina dice: “si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta”. Valentín responde: “¿Y por qué? Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?” (Puig, 2004: 51). Por otro lado, Guillermina Rosenkrantz nos dice de Puig y su exilio⁵ lo siguiente:

El beso nos muestra a lo largo de su trama las estrategias que el cuerpo del Estado implementa con el fin de controlar la posibilidad de acción de los cuerpos individuales; siendo estas estrategias la exclusión por el confinamiento, la degradación por la vía de la enfermedad y la tortura, y la muerte que con dramática elocuencia desnuda la dimensión del fracaso. (Rosenkrantz, 1999: 18)

El exilio es determinante en la obra de Puig “ya que impregna sus textos – de manera metaforizada en algunos – y en su cruda obviedad en otros – siendo a la vez buena parte de la obra misma, fruto del exilio” (Rosenkrantz, 1999: 11)

⁵ “El concepto de exilio adquiere pleno sentido en el siglo dieciocho a partir de la emergencia de los estados nacionales que al introducir el contraste entre patria y nación, impone la diferencia ontológica entre hombre y ciudadano” (Rosenkrantz, 1999: 11)

Como vemos, el discurso político se encuentra inmerso en la obra de Puig a través de los diálogos y las acciones. Valentín es representado como la Argentina que sufre y es torturada y, que a la vez, ante una posible curación, vuelve a enfermarse. Los vómitos y las diarreas reflejan lo podrido que se encuentra el país en ese momento.

DIRECTOR: ¿Ayudó o no que lo debilitáramos por el lado físico?

PROCESADO: El primer plato que vino preparado me lo tuve que comer yo.

DIRECTOR: ¿Por qué? Hizo muy mal...

PROCESADO: No, porque a él la polenta no le gusta...

DIRECTOR: Ah. Muy bien Molina. Lo felicito. Perdónenos el error.

PROCESADO: Será por eso que me encuentra más flaco. Estuve descompuesto dos días. (Puig, 2004: 123)

La celda se presenta en la obra como el contexto o situación dentro del estudio pragmático, en ese espacio reducido, vemos como los interlocutores se sienten limitados. Solo tienen el intercambio de ideas que se dan por medio de las películas y que es un respiro a todo lo político que les pueda acaecer. “En la narrativa de Puig encontramos en exilio sujetos que se han recortado y diferenciado de las premisas sostenidas por el orden macro y micro político imperante” (Rosenkrantz, 1999: 15)

Cada vez que es narrada una película, la finalidad es la distracción. El problema surge cuando dentro de la historia se encuentran temas que llevan a la discusión. Una vez encontrado un tema donde existen diferentes posturas, se pierde el deleite y goce de lo superficial de la película y los interlocutores se insertan en un estrato más profundo. “El estilo (de la discusión) será entonces la exageración. Dichas películas representan escenas prototípicas de amor –

odio, alianza – traición, vida – muerte” (Rosenkrantz, 1999: 31). Nos encontramos, entonces, con el eje político. A través de estas escenas prototípicas, los interlocutores llegan a la discusión e insertan su discurso.

- Disculpame.
- ...
- De veras, disculpame. No creí que te iba a ofender tanto.
- No ofendés porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda na...nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste. (Puig, 2004: 51)

Luego de haber narrado varias historias, la convivencia de los interlocutores, el buen trato de Molina a Valentín, algunos prejuicios rotos, el diálogo, la cooperación del diálogo y el intercambio de ideas, Valentín se vuelve menos exigente con Molina. “La conciencia política de Valentín cede lugar a la erogeneidad de los sentidos” (Rosenkrantz, 1999: 29). Valentín ya no critica, más bien se deleita en placer por esas baladies historias que en un principio le parecieron ofensivas e insultantes. Esto lo vemos en la siguiente cita:

- ¿Y qué película querés que te cuente?
- Una que te guste mucho a vos, no me la pienses para mí.
- ¿Y si no te gusta?
- No, si te gusta a vos, Molina, me va a gustar a mí, aunque no me guste. (Puig, 2004: 177)

“Destino”, la segunda película contada por Molina, es presentada metafóricamente y comparada con Argentina. Analicemos, pues, sus máximas de cómo se presenta este diálogo y lleva a conocer los discursos de cada interlocutor.

2.1.1. Análisis del discurso según las máximas de Grice

La máxima de relación – la que espera que los participantes de la conversación se relacionen con aquello de que están hablando – se presenta cuando Valentín desea saber dónde vio Molina una película nazi. Esta información es importante para Valentín, pues de ese modo quiere conocer los ideales políticos de Molina. Puede ser que Molina viera la película con algunos subversivos, que la presentara el Estado en algún lugar, que la viera fuera del país, etc. En todo caso, depende de la respuesta de este, Valentín le tendría más confianza u obtendría más rechazo por parte de él. A través de esta máxima, Valentín deducirá si Molina es de fiar, si tiene ideales revolucionarios o impuestos por el sistema.

- ¿Y vos dónde la viste?
- Acá en Buenos Aires, en un cine del barrio de Belgrano.
- ¿Y daban películas nazis antes?
- Sí, yo era chico pero durante la guerra venían las películas de propaganda. Pero yo las vi después, porque a esas películas las seguían dando.
- ¿En qué cine?
- En uno chiquito que había en la parte más alemana de Belgrano, la parte que era toda de casas grandes con jardín, en la parte de Belgrano no que va para el río, la que va para el otro lado, para villa Urquiza, ¿viste? Hace pocos años lo tiraron abajo. Mi casa está cerca, pero del lado más chusma.
- Seguí con la película. (Puig, 2004: 46)

“Seguí con la película” Es el enunciado que dice Valentín, pues ya sabe todo lo que tiene que saber y Molina se está desviando de la pregunta. Es muy evidente que Molina se desvíe de las conversaciones en todo momento. Relaciona muchas ideas, vivencias, experiencias y recuerdos y los inserta en

su discurso. Lo que hace, no es otro delito que romper la máxima de cantidad al añadir información que no corresponde al diálogo que se está enunciando.

- Con vos no se puede hablar, si no es dejarte que cuentes una película.
- ¿Por qué no se puede hablar conmigo, a ver?
- Porque no tienes ningún rigor para discutir, no seguís una línea, salís con cualquier macana.
- No es cierto Valentín. (Puig, 2004: 56)

Es cierto que Molina, por ser “homosexual” y, por diversos factores, siempre se desvía del tema e incumple una máxima; pero la personalidad, un poco hostil de Valentín, también le hace quebrar otra: La máxima de modalidad. Si bien Molina habla demasiado y – con respecto a la máxima de cualidad – dice cosas falsas y sin pruebas fehacientes – Valentín, por ser conciso, no define bien sus enunciados y necesita la ayuda de su interlocutor para ser entendido.

- A ver... contestame, ¿qué es la hombría para vos?
- Uhm... no dejarme basurear por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Es no de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con un orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal.
- Eso es ser santo.
- No, no es tan imposible como pensás.
- No te entiendo bien... explicame más. (Puig, 2004: 56)

Para culminar, podemos decir, que el discurso político se incluye en la obra a través de los diálogos, de las narraciones, de las metáforas, de la convivencia en la celda y, sobre todo, de la relación que nace entre Valentín y Molina luego de conocerse. Valentín se da cuenta de las intenciones de su compañero y trata de ocultarle algunas cosas; claro está, que conforme pasa el tiempo, le va revelando muchos secretos. Sin evitar la presuposición, a través de la novela,

en todos los diálogos que existen, Molina expresa sus sentimientos hacia Valentín, primero trata que su compañero lo vea como un amigo - amiga, luego solamente como amiga y, por último, consigue que se enamore de él; claro que no logra que su compañero se enamore pero sí que se acueste con él.

- “- Valentín... si querés, podés hacerme lo que quieras... porque yo sí quiero.
- ...
- Si no te doy asco
- No digas esas cosas. Callado es mejor.
- Me corro contra la pared
- ...” (Puig, 2004: 174)

Esta nueva relación “amorosa” permite ver a Valentín en Molina y viceversa. El “homosexual”, por amor, intentará terminar toda lucha política que el arquitecto no pudo realizar por encontrarse dentro de la cárcel.

Podemos afirmar que esta historia construye ficcionalmente la representación – de manera anticipatoria – de la muerte de Molina, se interpone una bala mortal que quiebra un pacto. Se trata de un pacto de amor, dado que este es el operador de la alianza que conduce tanto a Leni como a Molina a la acción política. (Rosenkrantz, 1999: 34)

Leni, la actriz principal de la película “destino”, quien se sacrifica para salvar su relación con un soldado nazi, es tomada y comparada con Molina, pues este, terminará el discurso de Valentín, aunque sea con su propia vida, pero mostrará que la forma de reclamar justicia de Valentín no era la correcta. “La muerte de Molina confronta al discurso de Valentín en favor de la lucha política como medio para imponer a la sociedad los valores de la igualdad y la justicia, ya que sus colegas resultan responsables de la muerte de un inocente” (Rosenkrantz, 1999: 35).

2.2. El discurso cinematográfico

El beso de la mujer araña resulta un texto hecho de hibridaciones. El cine, como fábrica de imágenes, gestualidades y relatos, brota y se expande en el género novela” (Páez, 1995: 75). Puig incluye la cinematografía en su obra de diferentes formas. El uso de distintas lenguas dentro de sus novelas es una de las primeras, pues el escritor domina varias de ellas, como el inglés y el portugués, e incluso ve las películas en su lengua vernacular y, de algún modo, las traduce al español dentro de sus escritos. “El trabajar con otra lengua – como hizo Puig con el inglés y el portugués – diferente de la materna – y a partir de la oralidad le sirvió para asegurarse la “ajenidad” desde todo punto de vista y luego trasladar esos datos (...) y ese traslado a la propia lengua, equivaldrá a traducirse a sí mismo” (Páez, 1995: 105).

Si bien, Puig, en sus novelas anteriores a *El beso de la mujer araña*, usa en los diálogos de sus personajes palabras en otro idioma; en esta no lo hace mucho por las características de los personajes que ha creado. De todas formas, es importante entender el código y el contexto donde se filmaron las películas para encontrar la intención del discurso. La primera película es estadounidense; la segunda, alemana y, la cuarta, francesa. El conocer la lengua original en la que se filmara la película, le permite al autor saber el contexto verbal y el conocimiento del mundo. Generalmente, es Molina quien pronuncia las frases en otra lengua; ello lleva a la confusión de Valentín, puesto que Molina lo distrae de la trama al insertar sus propios conocimientos del mundo y, sobre todo, al romper las máximas de relación y modalidad.

- Bueno, no necesito que vengas a aclarame nada, y si querés te sigo la película, y si no querés, paciencia, me la cuento yo a mí mismo en voz baja, y saluti tanti, arrivederci, Sparafucile.
- ¿Quién es Sparafucile?
- No sabés nada de ópera, es el traidor de de *Rigolett*. (Puig, 2004: 23)

- ... y cuando los platillos dan un golpe muestran el otro lado, y son todas rubias, y en vez de las bananas tienen una tirita de strass, y nada más, como un arabeso de strass.
- ¿Qué es el strass?
- No te creo que no sepas.
- No sé que es. (Puig, 2004: 46)

Otra forma de instalar aspectos cinematográficos en la novela son los conocidos pies de página. Los directores ponen frases o palabras dentro de sus películas para ubicar o temporalizar al espectador; por ejemplo, “Viena – 1920”, “6 meses después” o “Consulado de Australia”. Las notas de pie de página, en las novelas de Puig, tienen el mismo fin que las notas de las películas, son importantes porque suspenden el trama y nos llenan de conceptos (ciertos o no) que permiten entender más a los personajes. «...“Las notas al pie”, con las que va amortiguando el clímax, extendiendo el momento de suspenso (...) tienen como fuente importantísimos autores, psicólogos, antropólogos, psiquiatras y obras, especialmente Freud y la Dra. Anelli Taude» (Rozas & Serna, 2010: 57).

Cierto es que Puig utiliza a especialistas sobre el homosexualismo que van a aportar a la descripción de su personaje: Molina. Algunos de esos profesionales son un mero invento del autor para que el escritor exponga sus intereses, es un truco ficcional. “Molina es el primer personaje que asume su condición sexual. En su afán pedagógico, las notas al pie, - por instalarse en el

margen – sintetiza la escritura de la marginalidad, la homosexualidad. Se inscribe en el discurso de una mujer” (Rozas & Serna, 2010: 57).

Las películas narradas por Molina sirven para conocer el discurso político de Valentín; en cambio, conocemos el discurso de Molina, el de mujer, por la ayuda de las notas al pie de página las cuales quieren mostrar que un homosexual como Molina no se considera como tal, sino como una verdadera mujer. Por otro lado, “las notas al pie envanecen y suspenden la narración; reintroducen fantásticamente lo que Puig reprime (...) el manual se introduce de tal modo que deforma la novela, constata y exagera su necesidad de presente absoluto” (Rozas & Serna, 2010: 57).

Puig usa magistralmente la necesidad de ir al pie de página para conocer todos los factores externos que ayuden a entender mejor el discurso. Ejemplo de ello lo vemos en la siguiente cita: “- No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco*” (Puig, 2004: 53) La llamada al pie es el asterisco en el momento que Valentín dice “gente de tus inclinaciones sé muy poco”, automáticamente, para saber que quiere decir el autor con esa frase, el lector irá al pie de página señalado que en este caso dice: “* El investigador inglés D.J. West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad y refuta las tres” (Puig, 2004: 53).

Puig no expone un comentario que no aporte a la novela, con la seriedad que lo caracteriza, sus pies de página, sus citas, sus epígrafes, sus cursivas, los espacios por puntos y los títulos son parte de su composición literaria. Por ejemplo, usa la cursiva cuando emplea el monólogo interior. En la tercera película, Molina no narra a Valentín una de sus historias favoritas. Lo deja leer y estudiar. Se cuenta la película a sí mismo, es allí donde Puig introduce la cursiva para conocer el monólogo interior de Molina:

Y a mamá le gustó con locura, y a mí también, por suerte no se la conté a ese hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que me gusten, que se ría no más que soy blando, vamos a ver si él nunca afloja, no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me la toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución. (Puig, 2004: 92)

La obra mostrada, generalmente en tercera persona, necesita un oyente activo (lector activo), pues Puig se encuentra oculto dentro los pies de página y también dentro de los “bricolage”. Este último término o también “bricoleur” es otra forma que usa Puig para incluir el cine dentro de sus novelas; Pero Puig no solo usa el séptimo arte, también inserta en sus escritos el radioteatro, el folletín, la novela policial, el cancionero, la novela rosa y los boleros.

2.2.1. El *bricoleur*

Según Lévi – Straus “El bricoleur no opera con materias primas sino con aquellas que ya han sido elaboradas, con fragmentos de obras, con conjuntos ya constituidos que debe rehacer...” citado en (Corbatta, 2009: 21). Estas

películas “ – pensá la película que me vas a contar” (Puig, 2004: 26)., emisiones radiofónicas, informes policiales “ Procesado 3.018, Luis Alberto Molina. Sentencia del Juez en lo Penal Dr. Justo José Dalpierre, expedida el 20 de julio de 1974, en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores” (Puig, 2004: 121)., letras de boleros “- « Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte...» - ¿Qué es eso, Molina? – Un bolero. Mi carta” (Puig, 2004: 110)., etc., recortan una realidad y crean otra realidad, una realidad creada en la celda con diálogos, porque las palabras crean realidades y la celda contextualiza esa realidad.

La celda es el espacio donde se desarrolla la trama, sin contar la oficina del Director de la penitenciaría. Toda comunicación tiene un espacio, una situación y la celda sirve para tener a dos interlocutores juntos mucho tiempo, sin prisas ni despedidas. El uso de este pequeño espacio no es más que una técnica usada por Puig, pues la reducción espacial y temporal (la celda) es importante para un uso mayoritario del diálogo. Puig siempre ha “tratado de subordinar la «forma» al contenido” (Corbatta, 2009: 72).; y comparado el escenario teatral con el del cine “Ha escamoteado el escenario teatral a la pantalla cinematográfica” (Corbatta, 2009: 72).

Esa prisión, en la que se encuentran los dialogantes, es a su vez una cercanía de muchas posibilidades. Molina, según Valentín, es sentimental y tiene mal gusto; Valentín, como ya hemos mencionado, se defiende en la razón y en sus ideales políticos; pero la afinidad les hace no solo tener intercambio de

comida o de sábanas sino, también de personalidad. “Pero a lo largo de los días que pasan juntos en esa celda (...) se va operando un intercambio, de comida, de sexo, visión del mundo, y una transformación” (Corbatta, 2009: 77). Esta transformación muestra que el discurso de Valentín ha calado en Molina y viceversa. Molina muere como un héroe y Valentín llorando y lamentándose. “Molina, por amor a Valentín, quien se permite hacerle el amor a un hombre; Molina, por amor a Valentín, se abre a la acción política (...) sigue siendo la heroína romántica que elige una bella muerte, el sacrificio por su hombre” (Jill - Levine, 2002: 244). Entonces, se crea “la pareja – heterosexual y homosexual – como indicio de una explotación, que trasciende y refleja otros conflictos (económico, político, social y por cuya transformación aboga Puig)” (Corbatta, 2009: 79).

Los interlocutores no se olvidan en ningún momento el lugar donde se encuentran, por ello las películas les hace salir del lugar en el que cohabitan; la lectura, en cambio, saca a Valentín a la realidad de su país. Existe, entonces, tres realidades: la ficcional, las películas; la real, la de los libros y la actual, la de la celda.

En la novela, la narración se opone a la lectura de libro. Esta transcurre durante las horas útiles del día (las horas de luz). Es un trabajo que compromete cierta posición del cuerpo (sentado), supone cierto estatuto (son lecturas en las que hay que pensar) y una disciplina regulada y rigurosa. Las películas se oponen punto por punto a este régimen. Transcurren durante las horas ociosas (por la noche, después de cenar), en la oscuridad (las luces se apagan temprano) y no hay que pensar en ellas (son invariabilmente, la antesala del sueño). Esa disparidad traduce, es obvio, una cierta jerarquía: las historias son una huida, los libros un modo superlativo de estar en la realidad. (Dabove, 1994: 17)

Las películas son un escape a la realidad de los libros y de la celda. Cuando Valentín sabe que Molina saldrá libre, expresa su alegría, pero a la vez, manifiesta su tristeza. “- Te voy a extrañar Molinita. – Aunque sea las películas. – Aunque sea las película...” (Puig, 2004: 205). Los diálogos, en momentos particulares, son expresados junto con la comunicación no verbal, como los gestos o los sentimientos. En la siguiente cita, no hubo diálogo en un inicio, las miradas y el silencio comunicaron todo lo que se quería enunciar cuando Molina vuelve de la visita, la entrevista con el Director de la Penitenciaría, sin nada de comida.

- Pobre Valentín, me mirás las manos.
- No me di cuenta. Lo hice sin querer.
- Se te fueron los ojos. Pobre tesoro...
- Qué lenguaje... ¿y?, ¡contá algo rápido!
- No me trajeron paquete. Me vas a tener que perdonar. (Puig, 2004: 198)

2.2.2. El pop, el *camp*, el *kitsch* en *El beso de la mujer araña*

Otras incorporaciones a la narrativa de Puig son: el “pop art”, imágenes de arte popular de los años 50; lo “camp”, que es el gusto por lo superfluo, exagerado y extravagante de las formas artísticas y literarias pasadas de moda; y lo “kitsch”, que es lo cursi, lo de mal gusto. Puig tiene, entonces, semejanzas con los directores de cine, pues, en un principio, algunas de sus obras eran guiones para películas. A Puig “se le relaciona con Almodóvar con el pop, camp, kitsch y lo cutre” (Corbatta, 2009: 223).

Solo el inicio de la novela es una muestra de la combinación de todo lo antes mencionado. Una mujer misteriosa y con un rostro de facciones gatunas, se encuentra solitaria en un zoológico dibujando a una pantera. *El beso de la mujer araña* empieza *in media res*, como un sueño – como vértigo, un clásico de Hitchcock- (...) Una clásica película de horror sobre represión sexual” (Jill - Levine, 2002: 239)., por ello al inicio de la narración de la película, ya encontramos diálogos eróticos: “- Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene. - Como quieras. Bueno, sigo (...)” (Puig, 2004: 12).

Continuando con la narración que ha empezado Molina, un hombre encuentra a Irena en el zoológico y empieza a platicar para conocerla mejor, desde ese instante, empieza una atracción entre ellos. Aquí, nuevamente es interrumpida la narración por la intervención de uno de los interlocutores: Valentín.

- A ella es como si le pasara una nube por los ojos, toda la expresión de la cara se le oscurece, y dice que no es de una ciudad, ella viene de las montañas, por ahí por Transilvana.
- De donde es Drácula.
- Sí, esas montañas (...) (Puig, 2004: 13)

Se ha mencionado lo anterior, pues la pragmática, en el lenguaje comunicativo, no es una mera comunicación donde uno codifica y el otro decodifica, sino es un proceso donde se tiene que conocer todos los componentes del proceso comunicativo, tales como el medio y la situación que ambos personajes conocen.

El sentido político de los relatos de Puig y de la literatura camp, como lo menciona (Giordano, 2001), es un gesto de reivindicación y provocación: Sí... y qué. (Sí, sé que esto que me atrae es vulgar y de mal gusto) y (qué me importa que ustedes lo desprecien, reprimidos, porque a mí me gusta). Molina es, entonces, quien incluye todo lo “camp” al relato.

- ¿Qué es eso Molina?
- Un bolero. *Mi carta*.
- Sólo 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 es precioso. Lo que sí perdóname si fui inoportuno (Puig, 2004: 111).

Por otro lado, el *pop art* no es usado exclusivamente en el beso. Este viene desde “Boquitas pintadas” y “La traición de Rita Hayworth”, de esta última (Giordano, 2001: 85) nos dice:

¿Qué podrá resultar más pop, es decir, más actual, para los lectores argentinos de mediados de la década del 60`, que una novela construida con restos de melodramas cinematográficos y radiales, de letras de tangos y boleros, de conversaciones y escrituras banales? Yuxtaponiendo esos restos en la composición de la trama y dejándolos que se hagan cargo de la instancia narrativa.

Y, dentro de esas escrituras banales donde se va narrando las películas, por momentos viene el silencio.

- El muchacho entra, allí está Irena, que es felicitada por otros concurrentes. Y no sé bien cómo sigue.
- Hacé memoria.
- Esperá un poco... No sé si es ahí que la saluda una que la asusta...(Puig, 2004: 13).

Podríamos añadir, en el párrafo anterior, que se infringió la máxima de exactitud, de la cual no hemos hablado, y aún no está bien definida. Lo que si es cierto, es que hay un lapso en la memoria, y es allí donde entra a tallar el olvido. Las expectativas comunicativas llegan a su auge en esta parte de la conversación, puesto que uno logra ser aceptado con la narración de su historia; y, el otro, quiere saber sobre el final de dicha historia.

La narración sigue su marcha. El joven empieza a salir con Irena, se empiezan a enamorar. Él tiene una amiga arquitecta, quiere comprar un regalo para ambas, y allí nuevamente se interrumpe la trama.

- (...) Lo que él estaba buscando era otro negocio, para comprar un regalo.
- Para la colega arquitecta.
- ¿Cómo sabés?
- Nada, lo acerté no más.
- Vos viste la película.
- No, te lo aseguro. Seguí.
- Y la chica, la Irena, le dice (...) (Puig, 2004: 14)

Hay algo lógico en el párrafo anterior. En el proceso de implicación, si alguien narra algo y nos suelta abundante información, esas premisas pueden llevarnos a muchas conclusiones, ciertas o falsas. Aquí se acierta, eso es algo que la pragmática nos ayuda a entender. Además, el emisor, al poner un artículo a un nombre propio: la Irena, nos sigue invitando a implicar que un reo es afeminado, además de no ser tan letrado. Se sigue con la narración de la película, pero ahora se detiene por conversaciones con motivos de situación.

- ... volando alegres de un trapezio a otro, o hamacándose, o picoteando hojitas de lechuga, o alpiste, o tomando a sorbos el agüita fresca, recién cambiada.
- Perdoná... ¿hay agua en la garrafa?

- Sí la llené yo cuando me abrieron para ir al baño.
- Ah, está bien entonces. (...) (Puig, 2004: 15)

También por la situación de cansancio en la que se encuentran los dialogantes, se detiene la conversación y se posterga hasta el día siguiente.

- Seguí un poco más.
- Es que con el sueño se me olvida la película, ¿qué te parece si la seguimos mañana?
- Si no te acordás, mejor la seguimos mañana.
- Con el mate te la sigo.
- No, mejor a la noche... (Puig, 2004: 15).

Al día siguiente, en la noche, se continúa con la narración.

- Habíamos quedado en que él entró a la pajarería y los pájaros no se asustaron de él. Que era de ella que tenían miedo.
- Yo no te dije eso, sos vos que lo pensaste.
- ¿Qué pasa entonces?
- Bueno, ellos se siguen viendo y se enamoran (...) (Puig, 2004: 16).

Esto de pensar otro concepto relacionado con el campo semántico, es normal en el proceso de comunicación: la presuposición. Una de las formas para que el destinatario no presuponga, nos dice Enrique Bernárdez, se encuentra en la repetición, además dice:

En la comunicación lingüística, el proceso se complica porque no existe un solo proceso de transmisión de información: tenemos (1) la transmisión de los “contenidos mentales” de P a forma lingüística (T), a continuación 2) la transmisión de los elementos lingüísticos, y 3) la “traducción” de los elementos lingüísticos en “contenidos mentales”, como se representa en la figura 9.1.⁶ (1995: 135)

⁶ Bernárdez nos sigue diciendo: “En cada una de las etapas se pierde algo de información, de modo que hay pocas posibilidades de que el mensaje que llega a R sea idéntico al emitido por P: $MP \neq Mr$. La desigualdad se produce, sin embargo, en cada una de las etapas, de modo que entre la transmisión y la

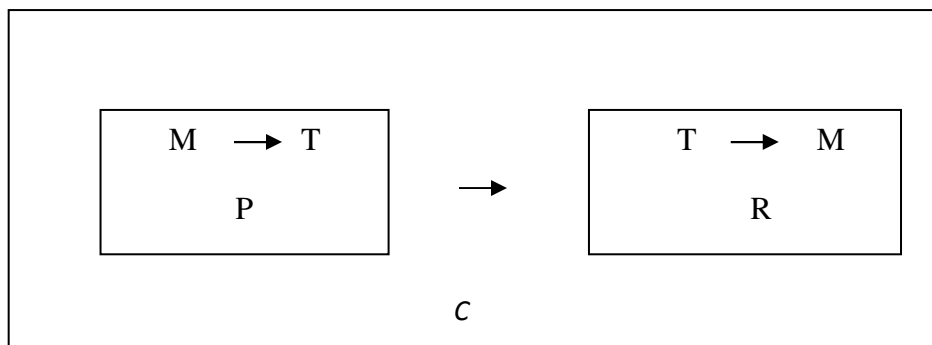


Figura 9.1

Continuando con la narración, Irina, a través de Molina, cuenta a su amante el miedo que siente si él osara besarla, pues en su país, existe una leyenda que hay algunas mujeres que al besar a un hombre se convierten en panteras. Así que él, sin mostrar miedo, la tranquiliza y lo toma como un trauma de la niñez de Irina. Ha de entenderse que en ciertos casos, la repetición de algunos enunciados no sirve para dejar de suponer, sino para entender otro mensaje. Si Irina continuara repitiendo que se puede convertir en una pantera, el protagonista la vería como demente, pues no son normales esas transformaciones en el universo de su contexto y su conocimiento del mundo. Por ello, más adelante, luego de casados, él le contrata un psicólogo para que pueda vencer ese posible complejo.

- Parecen mujeres normales, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una bestia salvaje.
- ¿Y ella es una mujer pantera?

recepción de T se producirá también una pérdida de información. Podemos indicarlo en la siguiente forma: $M_p > T_p > T_r > M_r$. Esto es perfectamente conocido por la teoría de la información. Una “solución” es el aumento de redundancia: proporcionar información suplementaria, no estrictamente necesaria”.

- Ella lo único que sabe es que esos cuentos la asustaron mucho cuando era chica, y ha vivido siempre con la pesadilla de ser una descendiente de aquellas mujeres (...) (Puig, 2004: 18)

La intuición se muestra en esta parte del proceso de la comunicación; puesto que se diferencia mucho de las expectativas que tienen los dialogantes. Uno intuye casi siempre lo que el otro va a responder cuando se le pone las palabras en la boca. Valentín cree conocer el discurso de Molina, lo intuye por su personalidad, Molina, en cambio, narra la historia a su forma para que el otro diga lo que él quiere que diga. Eso lo vemos en el siguiente ejemplo.

- La chimenea está encendida, no, no me acuerdo, la luz debe venir del velador de la mesa de luz de él. Cuando la chimenea ya se está apagando Irena se despierta, queda apenas una brasa. Está ya aclarando.
- Se despierta de frío como nosotros.
- No, otra cosa la despierta, sabía que ibas a decir eso (...) (Puig, 2004: 19)

Se sigue la narración, la pareja se casa y, como no es novedad, una vez más se interrumpe la narración, pero esta vez es por el mismo emisor: Molina. El emisor protesta pues el destinatario crea un diálogo que está fuera de su concepto de madre. Para Molina una madre es como una sirvienta, cariñosa y entregada. Para Valentín, en cambio, ese tipo de madres son aquellas que han sido obligadas a ser así por la imposición de una sociedad, por ello Molina corta la narración.

- Mirá, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película.
- Yo también me había olvidado de todo
- ¿Y entonces?, ¿por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es esa? (...) (Puig, 2004: 21)

Por otro lado, el emisor no muestra sinceridad, aquí se infringe una máxima: la de manera. El emisor habla en un estilo indirecto, el comentar que tiene sueño, es una metáfora de decir: *me estás empezando a caer muy bien, pero a veces eres insoportable*.

El final de la historia es un poco trágico. Irena mata a su psicólogo al convertirse en pantera, huye al zoológico, entra de alguna manera a la jaula de la pantera, y ya convertida en mujer, es asesinada por el animal. Se presupone que el joven empieza una nueva relación con la arquitecta. El contexto y entorno es interesante en el diálogo leído, Valentín está tan entusiasmado con saber el final de la historia, que – como todos los oyentes – presta toda su atención y da todo su grado de cooperación para poder saber el discurso final.

Esta primera película presenta el discurso de Molina a través del cine, pues metafóricamente, es él la mujer araña que enlaza a Valentín con cada narración contada. La segunda película, en cambio, y como hemos mencionado en el primer capítulo, presenta el discurso político de Valentín.

- ¿Te gustó?
- Sí...
- ¿Mucho o poco?
- Me da lástima que terminó.
- Pasamos un buen rato, ¿no es cierto?
- Sí claro.
- Me alegro.
- Yo estoy loco.
- ¿Qué te pasa?
- Me da lástima que se terminó (...) (Puig, 2004: 39)

2.3. Relación entre cine y política

A partir del diálogo que incitan los relatos fílmicos se da el despliegue de una serie de intercambios, de procesos proyectivos e identificatorios. Es decir, se sostiene una especie de relación contractual en la que los interlocutores se oponen, se diferencian y a la vez se reconocen en el despliegue de sus emociones. (Rosenkrantz, 1999: 46)

Los diálogos, dentro de la novelas de Puig, logran que los personajes se identifiquen tal y como son. Desde un principio, Valentín es definido como intelectual, subversivo y valiente. Molina, en cambio, no tiene una definición fija. Se puede conocer a Molina en todo el proceso de la obra; por ello, se crean varias perspectivas sobre su personalidad, la de Valentín, la del Director de la penitenciaría y la de Molina mismo.

Valentín dice de Molina: “Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (Puig, 2004: 53). Conoce a Molina como homosexual. El director dice: “Es difícil prever las reacciones de un tipo como Molina, un amoral en fin de cuentas” (Puig, 2004:194). Conoce a Molina como criminal. Amoral por tres razones: por haber cometido un delito, por su homosexualidad y por jugar con ambos lados, la de Valentín y la de la policía. Molina, por su lado se conoce como es: “- Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre” (Puig, 2004: 55). Molina, entonces, se describe como él cree que es: una mujer. “Es cierto que Puig (...) pone en acción una modalidad narrativa que consiste, fundamentalmente, en producir el efecto de que cada

personaje se manifiesta, tal como es, en sus propias palabras” (Giordano, 2001: 141)

Para entender específicamente a Molina, se debe tener en claro algunas categorías, tales como subalternidad sexual, marginalidad y masculinidad; pero tales conceptos y cómo influyen en el discurso del personaje, se estudiarán en el siguiente capítulo.

El discurso político, como lo hemos mencionado anteriormente, es insertado por Valentín. El discurso cinematográfico es incluido por Molina; pero, para que sea creíble, el personaje debe tener características propias que hagan que su discurso sea verosímil. La primera es que Molina se crea mujer. El mismo Puig dice:

Me interesaba un personaje femenino que creyese todavía en la existencia del macho superior, y lo primero que se me ocurrió fue que hoy ese personaje no podía ser una mujer, porque una mujer de hoy en día ya duda, a estas alturas, que exista ese *partener*⁷ que le va a guiar en todo. En cambio un homosexual, con fijación femenina, sí, todavía puede defender esa ideología (...) sigue en el engaño, en el sueño. (Amícola, 1992: 67)

Puig elige a Molina porque él aún se cree inferior a los hombres, tiene la idea del machismo y cree que el hombre es quien manda en la casa.

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

⁷ Modismo argentino, derivado del francés, que quiere decir compañero, socio, colaborador, o pareja de un artista en un espectáculo.

- 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, 2004: 193)

Como hemos dicho, Puig introduce el *pop art*, lo *camp*, lo *kitsch* y lo cutre (que es de la mala calidad o de mal gusto) por medio de Molina. Por eso, este personaje es una imagen de un tipo de mujer anticuada, romántica, detallista y con ideas machistas.

Para los casos como Molina, las películas y actores cayeron barranca abajo a partir de 1950, cuando un realismo hipócritamente artificial y “la técnica vacía” de la actuación del método invadieron todo. Habían pasado los 20` y los 30`, cuando las mujeres eran glamorosas, y el amor todo lo conquistaba. (Jill - Levine, 2002: 237)

Molina se quedó en esa época, creyendo que el amor todo lo conquistaba. Expresa frases como “- Y ese es el principio del romance entre Leni y el oficial. Se empiezan a querer con locura. Ella todas las noches le dedica sus canciones desde el escenario” (Puig, 2004: 63)., e imita a una mujer de esa época. Él mismo no se considera “loca” sino una verdadera mujer. Puig usa esta imitación perfectamente para incluir el discurso cinematográfico y concatenar el discurso político de Valentín.

En cuanto a la imitación de la mujer: “La imitación específica por un lado la condición del lenguaje, el hecho de que éste sólo existe bajo la forma del relato. Es también la fuerza – no prescriptiva, sino productiva – que alienta detrás de ellos, el modo singular en que esas dos instancias se relacionan” (Dabove, 1994: 42).

Es muy importante que Molina sea el personaje indicado para relatar esas películas. Su conocimiento del mundo crea enunciados diferentes, transforma el contexto, añade y omite información, infiere, implica, describe y, sobre todo, elige la película que va a relatar. Es él quien decide contar la película nazi a Valentín y contarse, a sí mismo, la tercera película que vio junto a su mamá. “La sabiduría de las narraciones es para Molina, ante todo, sabiduría de los signos. Ellos distribuyen dentro de su ámbito las dos coordenadas fundamentales: los géneros y el destino, los personajes y la naturaleza de las acciones” (Dabove, 1994: 28). Molina sabe qué película contar a Valentín (aquellas que no tengan romanticismo), lo que pasa, es que Molina no puede dejar de ser él mismo y trastoca la realidad de las películas. Las contruye de un modo tal, que Valentín quiere saber el final de los relatos. “El código es impuesto por Molina y, por ende, todo ha de ir a parar al terreno de lo inmediato y sensitivo” (Páez, 1995: 94).

La sensibilidad de la voz narrativa – Molina – permite que Puig incluya el sentido político en la literatura.

Desde un punto de vista estético, el sentido político de la literatura de Puig: el desprendimiento de la voz narrativa de la sensibilidad que presuponen los materiales que la constituyen y el desprendimiento de las voces narradas en conversación de los códigos morales que establecen sus modos de interlocución y las individualizan. (Giordano, 2001: 87)

Molina tiene su propio discurso y Valentín el suyo, pero estas voces narradas crean un nuevo discurso entre ambos dialogantes: el sexual. “En el

delirio, el compromiso militante que caracteriza a Valentín queda, antes que nada, unidos a causas de lo político sexual” (Páez, 1995: 79).

En conclusión, Puig usa la conversación para lograr todos sus propósitos: conocer los discursos de los personajes, describirlos, personalizarlos, conocerlos, enlazarlos y transformarlos. Es Molina quien permite que su discurso y el de Valentín sean conocidos y aceptados, al final, por ambos. Puig crea los diálogos, no solo para narrar las películas, sino para crear un vínculo en los personajes.

De acuerdo con las condiciones de manifestación (de escucha) que le determina la escritura, cada voz narrada, cualquiera que sea el género discursivo en el que se realiza (diálogo o monólogo, cuaderno o carta, diario íntimo o composición escolar), aparece en conversación. Sin que ellos lo adviertan por lo general, quienes hablan o escriben en las novelas de Puig participan de un vínculo en el que el otro, otro cierto o desconocido, obvio o secreto, está de algún modo presente. (Giordano, 2001: 189)

CAPÍTULO 3: LOS CONCEPTOS DE SUBVERSIÓN Y HOMOSEXUALIDAD PARA CREAR UN EFECTO POLÍTICO Y CINEMATOGRAFICO A TRAVÉS DEL DIÁLOGO

3.1. Lo subversivo

“Como en toda su obra, Puig no presenta héroes, sino seres humanos en conflicto que buscan el sentido de su propia existencia en un medio social que es a su vez ambivalente” (Corbatta, 2009: 149). En principio, para crear un diálogo, solo se necesita del emisor, destinatario y enunciado. La intención, el contexto verbal y el conocimiento del mundo son los factores restantes que permiten entender con mayor claridad la intención de discurso. Puig necesita un emisor y un destinatario que tengan enunciados contrarios que decir para poder incluir los tres factores restantes de la pragmática. Estos comunicadores serán personajes “humanos” que buscan un sentido a su existencia, que pueden ser cualquiera y ninguno.

Al necesitar dialogantes opuestos, se puede contraponer a un hombre contra una mujer, un ateo contra un religioso o un político contra un no político. Valentín es un personaje en conflicto (no héroe), común y corriente que es la imagen de la subversión de Argentina de los 70`. Es el hombre, el ateo y el

subversivo, se presenta como lo activo. Molina, en cambio, es la mujer, lo religioso – en su modo de ser -, y lo no político, se presenta por ser pasivo.

El contexto social de la Argentina de los 70 (...) es un contexto en donde predominaba la represión y la tortura. En este sentido, el espacio carcelario funciona como un espejo del contexto real en donde se inscribe la novela. Un espejo en cuanto que invierte y distorsiona porque permite la libertad de los personajes en términos de deseo y de pensamiento. A través de ambos, los personajes logran trascender el angosto espacio de reclusión en la medida que burlan la represión por la cual fueron castigados. Tanto Valentín como Molina utilizan sus discursos (político y cinematográfico, respectivamente) para lograr expandirse como quisieron hacerlo en el espacio exterior y logran convertir al encarcelamiento en un acto hipertélico e inoperante, en la medida que no logra su objetivo de sancionar la homosexualidad de Molina y la ideología marxista de Valentín, las cuales se propagan al encontrarse en contacto. (López, 2011: 8)

Como hemos mencionado en capítulos anteriores, Valentín se inscribe en lo subversivo y la celda es una metáfora de Argentina de los 70` por los abusos, los atropellos, los chantajes, la oscuridad y el castigo. Todo lo acabado de mencionar crea el mundo real de Valentín y él cree que la única forma de luchar a favor de su país es volviéndose revolucionario. Ese conocimiento del mundo permite que Valentín conozca su país y se conozca a sí mismo. Luchará por todos los lados para que se haga justicia en su país.

¿Cómo conocer la política de un país si no se habla en contra de ella? Valentín es una voz más del pueblo argentino que no será escuchada, pero quien la escucha atentamente y le muestra otros puntos de vista: un mundo ficcional, es Molina. La única forma que encontró Puig para hablar de lo subversivo es poner en la celda a Valentín junto con un personaje que vaya en contra de lo que cree. Si el compañero de celda hubiera sido un ladrón, asesino

o un hombre; no se hubiera llegado a conocer el discurso de Valentín. “Para esta obra de Manuel Puig, consideramos que estos personajes antagónicos: Molina y Valentín, responden al concepto de inconsciente colectivo, gesto propio de la época de una sociedad que se levanta contra la hipocresía” (Rozas & Serna, 2010: 55).

3.2. Lo homosexual

La conducta sexual de Molina es fundamentada y refutada por Puig en sus famosos pies de página desde una perspectiva psicoanalítica. “El investigador inglés D.J. West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad y refuta las tres” (Puig, 2004: 53). Estos argumentos sirven para entender a Molina en cuanto a su comportamiento sexual.

El primer concepto que debemos definir, para conocer a Molina, es el de masculinidad, la cual se refiere a la virilidad y está relacionada al machismo. (Paz & Itizar) en su definición de la Masculinidad - Femeineidad Cultural creen que existe dos tipos de masculinidad: la alta masculinidad y la baja masculinidad, en el segundo caso también se puede llamar alta femineidad. Ambos poseen diferentes valores, actitudes, conductas y emociones que Paz presenta en el siguiente cuadro:

	Alta masculinidad	Baja masculinidad o alta femineidad
Valores y actitudes	<ul style="list-style-type: none"> - Éxito material. - Dinero y posesiones materiales son importantes. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuidar de los otros. - Las personas y las buenas relaciones son importantes.
Conducta Social	<ul style="list-style-type: none"> - Ambición y asertividad. - Competición, equidad y rendimiento. 	<ul style="list-style-type: none"> - Modestia. Igualdad y solidaridad.
Emociones	<ul style="list-style-type: none"> - Baja expresividad y vivencia emocional. - Bajo apoyo afectivo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Alta expresividad y vivencia emocional. - Alto apoyo afectivo.

Según el cuadro, Valentín encaja bien en la alta masculinidad y, a su vez, Molina es el prototipo de la baja masculinidad. Molina cuida de Valentín cuando está enfermo: “Pero primero date vuelta que te limpio, si ya te parece que está” (Puig, 2004: 116). Le interesa las relaciones personales y posee una alta expresividad en todo momento, aunque lo notamos más cuando narra las películas que le gustan. Entonces, de acuerdo a lo dicho, ubicamos a Molina dentro de la baja masculinidad.

Esta alta femineidad de Molina nos lleva a un nuevo concepto: La marginalidad sexual. Molina es dejado de lado, apartado y excluido de la sociedad por ser un amoral sexual. Molina no solo es mal visto por la sociedad de la Argentina de la época, sino también por los revolucionarios; es decir, no

importa la idea política que uno tenga, un homosexual siempre será mal visto.

Graciela Goldchluk en su tesis doctoral nos dice:

En primer término, la protagonista femenina se convierte en un homosexual afeminado. Al mismo tiempo, la pregunta inicial sobre las ventajas del papel de la mujer sometida, para la que el escritor no puede menos que tener una respuesta, es una pregunta que supone la afirmación de la existencia de esas ventajas, se desplaza hacia otras preguntas que formula la novela y cuya respuesta queda en suspenso: ¿cómo hacer audible un discurso de la diferencia?, más concretamente: ¿cómo lograr que un marxista reconozca, verdaderamente, que el mismo sistema que lo oprime a él es el que discrimina y penaliza a los homosexuales?; y al mismo tiempo: ¿cómo hacer para salir del ghetto con el mismo gesto con que se sale del clóset? No hay respuestas en el texto para estas preguntas, al menos no las hay en un plano afirmativo que postule una representación. La transformación de Valentín, una transformación radical que logra salvar su vida, no parece transferible a sus compañeros de militancia. La entrega de Molina, que por primera vez se siente capaz de un acto desinteresado, queda en suspenso entre el gesto revolucionario y la emulación de la *star*. (Goldchluk G. B.: 45)

Notamos, según lo leído, que Molina es marginado por Valentín, hasta que Molina convence a su compañero de celda que su amistad es desinteresada. El discurso del “homosexual” al relatar las películas, además de sus valores, actitudes, conductas y emociones convencen a Valentín que Molina no es el estereotipo que todos creen que es.

Una última categoría por definir es la subalternidad sexual. Este término se refiere a la inferioridad que siente un sexo respecto al otro. Molina, como lo hemos mencionado en el capítulo anterior, se ve como una mujer. Esa visión de Molina de una mujer no es contemporánea, sino es la de una mujer de inicios del siglo XX. Una mujer que es sumisa, obediente, leal y se deja gobernar por el machismo.

Las formas en que llamamos a las personas tienen que ver con ciertos factores: respeto, autoridad, amistad, familiaridad, espiritualidad, etc. Llamar a alguien por su apellido es síndrome de respeto o no amistad; llamarla por el nombre es crear un vínculo más cercano. Puig utiliza este criterio para llamar a sus dos personajes protagónicos. Al hombre lo llama Valentín; pero, al homosexual, lo mencionan por su apellido: Molina. Esta separación nombre – apellido es importante para mostrar ciertos prejuicios de la Argentina de la época. A Molina no se le da confianza, es raro, un amoral, un ser que no pertenece a ningún lado, incluso los diminutivos que se usan para nombrarlo se utilizan en forma despectiva, con sarcasmo y compasión. “- No hables... por un ratito Molinita. – Es que siento... unas cosas tan raras...” (Puig, 2004: 175)

Aunque Molina llega a seducir a Valentín y acostarse con él, no llega a crear una relación firme. La relación marido y mujer solo se presenta corporalmente y no emocionalmente. Molina ama a Valentín, Valentín estima a Molina, pero ama a Martha, su compañera subversiva y jefa al mando que sigue libre. “¡Martha, ay cuánto te quiero!, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí te iba a perder para siempre...” (Puig, 2004: 222)

Los diálogos de los interlocutores, en la novela, cambian conforme pasan mucho tiempo juntos en la celda. De un inicio de rechazo, pasan a uno de conocimiento y comprensión, para luego terminar con la aceptación de los otros discursos y una transformación de los personajes. Molina, a través de sus relatos logra ser aceptado por Valentín. Este último acepta ser transformado y empieza a poseer el conocimiento del mundo de su relator. Nos dice (Rozas &

Serna, 2010: 56) “Acaso Molina y Valentín, de todos los personajes (no exclusivos) de Manuel Puig no sean los que más han sufrido cambios, mutaciones, transformaciones hasta obtener un signo nuevo (...) donde nada es tan blanco que no tenga un punto de negro ni nada es tan negro que no tenga un punto de blanco”.

Molina se considera una mujer, Valentín, como es normal, lo ve como travesti. Molina le hace entender a su compañero de celda que él es una mujer derecha y no una loca o “putita” como sus amigas (travestis). Usualmente las mujeres no saben de política, eso creen los machistas. Es por ello que Molina es el personaje homosexual por excelencia que sirve para mostrar todo lo que la política adolece. Molina puede usar varios planos en cuanto al género. El de hombre para defenderse, el de travesti para ser tomado como alguien indefenso y el de mujer para creerlo todo. Pero debemos notar que cada vez que va a narrar, deja de lado lo homosexual, se transforma automáticamente en una mujer, una mujer de décadas pasadas, una mujer que Molina ha creado y que cree que es la “mujer” que todo hombre quiere. En una tesis de una autora chilena leemos lo siguiente:

La narración cinematográfica que enuncia Molina a partir de una perspectiva femenina, le permite transfigurarse y convertirse en una mujer. Esta transfiguración resulta, en primer lugar, a través de la identificación con Irena, la heroína de la película de la mujer pantera, y en este sentido, el imaginario del cine funciona como fuente inagotable de identificaciones. El ideal armado por Molina, gira, sobre un motivo romántico privilegiado por las películas “para mujeres” (López, 2011: 29).

“Para mujeres” se refiere siempre a un amor que es aciago y que, generalmente, culmina trágicamente entre la realidad y el deseo. Cuando

Molina cuenta a su compañero de prisión que conversa con sus amigos los travestis, Molina se porta como tal.

- Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero preciosas, y muy vivas.
- ¿Dos chicas?
- No, cuando yo digo dos locas es que quiero decir puto. Y una de estas dos estaba de lo más pesada con el mozo, que era él. (Puig, 2004: 55)

Existe otro momento, aparte de narrar, que Molina, al hablar, se sumerge en el papel de sujeto femenino: Cuando habla de los hombres.

- (...) Y yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la mañana siguiente fui sola al restaurant.
- ¿Sola?
- Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre. (Puig, 2004: 55)

Lo homosexual, sirve en la novela, para seducir a Valentín y jugar con él, para darle un nuevo discurso y para mostrar que lo femenino no se opone a lo masculino.

De esta manera, se puede decir que en términos de seducción—en absoluto en términos de oposiciones distintivas, sino de reversibilidad seductora— se crea un universo en donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino, sino lo que seduce a lo masculino (...).Sin embargo, se puede ver que en la seducción lo femenino ejerce un poder sensual sobre lo masculino, lo domina. (López, 2011: 32)

Y es así como se consagra la femineidad de Molina, puesto que seduce a Valentín con estratagemas del cine que mantiene encandilados a los espectadores: el suspenso. Molina se convierte en un seductor, juega con lo

femenino, se hace el interesante, se vuelve monosilábico, usa la pausa y, finalmente, el silencio absoluto.

- (...) Y lo que se oye ahora es el ruido de pisadas entre los matorrales del parque, pisadas de animal, que se acercan.
- ¿Y?
- Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.
- Ya me las vas a pagar.
- Hasta mañana.
- Chau. (Puig, 2004: 28)

CONCLUSIONES

1. El discurso político y el discurso cinematográfico se concatenan en la novela, a través del diálogo, porque muestran oposiciones entre sí, oposiciones de conceptos, creencias e ideologías, tales como objetividad y subjetividad, sexualidad, cultura o gustos; además, el discurso político de Valentín valida el cinematográfico impuesto por Molina y viceversa. Ambos son necesarios porque el uno se muestra a través del otro, siendo lo opuesto o lo que le falta a cada uno.
2. La pragmática posee los elementos comunicativos necesarios para entender los diálogos de la novela. Sus divisiones del proceso comunicativo son más exactos para entender los discursos de los dialogantes. Sus máximas comunicativas permiten entender el discurso de Molina como emisor y las respuestas de Valentín como destinatario. Por otro lado, la pragmática permite, por medio de la implicatura, entender la combinación del sentido literal de los dialogantes y el contexto en el que se encuentran.
3. La literatura argentina, y especialmente la de Puig, tienen una conexión directa con lo político. *El beso de la mujer araña* presenta un enfoque vivencial, experimental y cinematográfico que, a través del diálogo,

inserta lo *camp*, lo *cutre*, lo *kitsch* y lo *pop art* los cuales son presentados por el narrador de las películas: Molina.

4. Puig usa la conversación para lograr todos sus propósitos: conocer los discursos de los personajes, describirlos, personalizarlos, conocerlos, enlazarlos y transformalos. Es Molina quien permite que su discurso sea conocido y aceptado por Valentín. Puig crea los diálogos, no solo para narrar las películas, sino para crear un vínculo en los personajes, un vínculo que los uniría hasta la muerte.
5. Los conceptos de subversión y homosexualidad crean un efecto político y cinematográfico, a través del diálogo, porque es a través de este que se conoce a Valentín como subversivo y su discurso político, así como a Molina como homosexual y su discurso cinematográfico.
6. Molina, por su conducta sexual, es considerado con baja masculinidad, marginado y subalterno sexual al considerarse inferior a los hombres e igual a una mujer de una época antigua.

BIBLIOGRAFÍA

Amícola, J. (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Amicola, J. (2000). *Camp y postvanguardismo*. Buenos Aires: Paidós.

Amícola, J. (2000). Manuel Puig y la narración infinita. En N. Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol. XI, págs. 295-319). Buenos Aires: Emecé.

Bernárdez, E. (1995). *Teoría y Epistemología*. Madrid: Cátedra.

Beuchot, M., & otros. (2006). *Diez palabras claves en hermeneútica filosófica, diálogo*. Navarra: Verbo divino.

Corbatta, J. (2009). *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor.

Dabove, J. P. (1994). *La forma del destino: sobre El beso de la mujer araña de Manuel puig*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Eco, U. (1997). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

Escandell Vidal, M. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Madrid: Anthropos.

Giordano, A. (2001). *Manuel Puig: La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Goldchluk, G. B. (s.f.). *Memoria académica*. Obtenido de Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: Novelas, guiones, comedias musicales. (1974-1978):
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.157/te.157.pdf>
- Grice, H. P. (2004). *Logic and conversation*. Obtenido de
<http://www.ucl.ac.uk/ls/studypacks/Grice-Logic.pdf>
- Jill - Levine, S. (2002). *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*. Buenos Aires: Planeta / Seix Barral.
- Levinson, S. C. (1989). *Pragmática*. Barcelona: Teide.
- López, N. Z. (2011). *Lectura Neobarroca del beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Obtenido de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2011/fi-zuniga_n/pdfAmont/fi-zuniga_n.pdf
- Paz, D., & Itizar, F. (s.f.). *Capítulo VII: masculinidad - feminidad como dimensión cultural y del autoconcepto*. Obtenido de
<http://www.ehu.es/documents/1463215/1504276/Capitulo+VII.pdf>
- Páez, R. (1995). *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Almagesto.
- Pauls, A. (1986). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Biblioteca crítica Hachette.
- Puig, M. (2004). *El beso de la mujer araña*. Madrid: Espasa.
- Reyes, G. (1990). *La pragmática lingüística: El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos.

Rosenkrantz, G. (1999). *El cuerpo indómito: espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

Rozas, S., & Serna, A. M. (2010). *Laberinto de ficciones: Ensayo sobre la obra de Manuel Puig*. Buenos Aires: En el aura del Sauce.