

DANIEL NEMRAVA

APUNTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LO POLÍTICO

La política, lo político y la representación literaria

Gran parte de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX está atravesada por la representación de *la política*, es decir, un conjunto de prácticas o mecanismos correspondientes a la actividad política tradicional, y *lo político*, que se refiere al modo en que se instituye la sociedad, a la cualidad de las relaciones sociales.¹ Estos conceptos, que en términos heideggerianos corresponderían, respectivamente, a los niveles *óntico* y *ontológico* complementándose mutuamente, en el contexto literario latinoamericano son concebidos y ficcionalizados, en la mayoría de los casos, no como un espacio de libertad y deliberación pública sino como un espacio de poder, conflicto y antagonismo. Desde esta perspectiva, podemos apoyarnos en la definición de Chantal Mouffe que distingue “entre ‘lo político’, ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales, y “la política”, que apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por ‘lo político’?”² A partir de estos conceptos, proponemos examinar algunas estrategias narrativas en la literatura argentina contemporánea capaces de captar ese carácter conflictual propio de la sociedad en general. Sin embargo, el vínculo de los mismos con la literatura sigue produciendo más preguntas: ¿De qué manera el contexto político de la realidad latinoamericana fomenta el proceso creativo? ¿Cómo enfrenta el escritor la cuestión adorniana de la inenarrabilidad de los hechos reales y del horror? ¿Cuáles son los modos de tematizar y ficcionalizar la violencia y la realidad socio-política? ¿De qué modo los conceptos elegidos encuentran su plasmación en el discurso narrativo?

¹ Ver M. Retamozo Benítez: ‘Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social’, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LI, 206, 2009: 69–91.

² Ch. Mouffe: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona: Paidós, 1999: 13–14.

Para Mukařovský, cualquier objeto y cualquier acontecimiento pueden ser portadores de la función estética, por lo tanto, no existe una línea fija entre el mundo estético y no estético. Estos mundos coexisten en una constante relación que Mukařovský denomina la “antinomia dialéctica”.³ Aplicando el concepto de Mukařovský a la representación de lo político hablamos de la antinomia dialéctica de la relación entre el discurso ideológico y el discurso literario/narrativo. Nos preguntamos qué papel tiene en la representación de las entidades de la política y lo político la función representativa (referencia directa al mundo actual) y la función estética (referencia al mundo ficticio y su organización narrativa/*sujet*), es decir, qué estrategias narrativas utiliza el autor para equilibrar dos polos en el eje narrativo: por un lado la *discursividad* (*reflexividad*), por el otro la *fabulación* (*narratividad*). Para el estudioso checo Jiří Trávníček, en un extremo, la discursividad corresponde, por ejemplo, a una proclamación filosófica o ideológica, en el otro, la fabulación corresponde al desarrollo de la historia mediante relaciones temporales y causales.⁴ Sin embargo, el desequilibrio de estos componentes de la narración conlleva un doble riesgo. Según Trávníček, la tarea del escritor es enlazar los dos niveles con el objetivo de encontrar en el texto u mínimo grado de cohesión (o compatibilidad) respetando tanto la narratividad imaginativa como la reflexividad discursiva. Donde el texto sucumbe a la fabulación puede pasar a una historia sencilla basada en intrigas. Donde sucumbe a la discursividad, la novela corre el peligro de caer en lo didáctico y proclamativo convirtiendo a los protagonistas en “perchas para ideas” y el argumento en el trasfondo para filosofar, en el mejor de los casos, o, en el peor, para transmitir sólo ideologías. Siempre que prevalece la postura ideológica del narrador, es decir, la enunciación autoritaria a cambio de la autenticidad de la experiencia/vivencia, se debilita el potencial creativo de significación y los rasgos narrativos se convierten en un ornamento de camuflaje. En el contexto argentino, la comunicación entre esos niveles básicos se vuelve uno de los temas fundamentales con fines distintos, especialmente durante la época más politizada en los años 70 y 80.

En *Minima Moralia*, Adorno habla hasta de la imposibilidad de expresar y representar estéticamente los acontecimientos históricos, dando así pruebas de la crisis del arte. Pero no acusa al escritor de falta de talento. El poeta, según él, se encuentra ante un problema irresoluble a la hora de crear, por ejemplo, un drama sobre el fascismo: “La absoluta falta de libertad puede

³ J. Mukařovský: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1971: 12.

⁴ J. Trávníček: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, Brno: Host, 2003: 29.

conocerse, pero no representarse. Cuando en los relatos políticos aparece hoy la libertad como motivo, éste tiene, como en la alabanza de la resistencia heroica, el rasgo avergonzado de una promesa imposible.”⁵ Benjamin, por su lado, afirma que la “crisis de narrar” se acentúa con la vanguardia que profundamente refleja las consecuencias de la Primera Guerra Mundial:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder.⁶

Para Benjamin, el mayor enemigo de la narración de una historia es la información: “La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo.”⁷ Este problema, profundamente reflejado tanto por Benjamin como por Adorno, entre otros, atraviesa la literatura moderna como una pesadilla. El ejemplo por excelencia es la obra de Rilke quien sufrió de “no ser capaz de expresar con palabras [...] el universo inmenso que bullía en su interior” y que “se volvió especialmente tormentoso con la tragedia de la Primera Guerra Mundial.”⁸ Análogicamente, de la misma sensación y experiencia podemos hablar en el contexto latinoamericano de la época (post)dictatorial de la segunda mitad del siglo XX. Una de las consecuencias de la problematización de la mimesis es que en muchas novelas el eje temático gira en torno a la búsqueda de un modo de escribir, de la imposibilidad de escribir cuando, según Avelar, “se percibe [...] *que uno ya no puede escribir, que escribir ya no es posible*, y que la única tarea que le queda a la escritura es hacerse cargo de esta imposibi-

⁵ T. Adorno: *Minima Moralia*, Madrid: Taurus, 2001: 144-145.

⁶ W. Benjamin: *El narrador*, p. 2 (<http://tinyurl.com/lu8crpb>).

⁷ *Ibid.*: 6.

⁸ E. Gutiérrez Rubio: *R. M. Rilke*, Madrid: Laberinto, 2010: 137.

lidad”⁹ Ésta es una de las razones para la insistencia en el carácter alegórico e irónico (paródico) de muchas obras literarias atravesadas por el tema del poder y la violencia.

Para Avelar, la alegoría “es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación.”¹⁰ Avelar apoya la tesis de que la *alegoría* es uno de los instrumentos retóricos claves capaces de crear relaciones entre una situación socio-política y el lenguaje, posteriormente codificado en historias parabólicas o alusivas, un instrumento por excelencia para la ficcionalización del discurso no literario, para la representación de la historia como ruina “petrificada” (aludiendo a Benjamin).¹¹ Es la expresión retórica de la desesperanza. Las obras alegóricas son unos microcosmos textuales que alegóricamente representan una totalidad en el momento de la suspensión de la historia, del progreso, un momento de la eternalización de las experiencias.

Para De Man, la imagen inversa de la alegoría es *la ironía* que según Víctor Bravo entendemos “como percepción del mundo en su dualidad”¹². Para Bravo, los ironistas contemporáneos “ven la ironía no sólo como una estrategia retórica ni sólo como una actitud subjetiva de un autor, sino, fundamentalmente, como un estado del mundo: si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la negatividad, y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento irónico.”¹³ Rorty apunta que la ironía se vincula al cuestionamiento de la realidad asumida, a la duda. Llama al ironista a quien cumpla tres condiciones: “1. Tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente; 2. Advierta que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3. En la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle

⁹ I. Avelar: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000: 315.

¹⁰ *Ibid.*: 316.

¹¹ Benjamin dice al respecto: “La palabra ‘historia’ está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia [...] está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable. Con ello la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”. W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990: 171.

¹² V. Bravo: *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad europea*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1997: 87.

¹³ *Ibid.*: 89.

más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto a ella misma.”¹⁴

La conciencia irónica pone en cuestión la jerarquía, lo instituido por medio de la parodia que podemos considerar, según Bravo, como “discurso desmitificador, desde lo colectivo, de las élites del poder. [...] La parodia es reescritura deconstructiva: desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace homenaje.”¹⁵ Por su parte, la alegoría puede ser considerada como una figura constructiva y trascendente. Mientras que la ironía (parodia) opone y excluye, la alegoría incluye y combina. Podemos considerar la parodia o lo grotesco como variantes de la expresión de la conciencia irónica. A partir de estas coordenadas proponemos leer los textos de Manuel Puig, es decir, leer a Puig dentro de la modalidad en el sentido del cuestionamiento del “léxico último” y al mismo tiempo como un discurso narrativo “desmitificador”.

Puig en territorios entre la ironía de lo camp y lo político

Puig entra en el territorio de la cultura de masas y del *kitsch* (sobre todo el cinematográfico) para integrar estas entidades en su mundo literario. Parecería tratarse de uno de los primeros escritores latinoamericanos introduciendo corrientes de moda que en los años sesenta determinaban el mundo cultural en los Estados Unidos. A pesar de los prejuicios y la presión de la sociedad argentina, Puig no ocultaba su orientación homosexual que junto con la cultura de masas tematizó en su narrativa. Con respecto a su carácter paródico se ofrecen interpretaciones de su obra dentro del fenómeno *camp* o conceptos como *pop-art* y *kitsch* relacionados con *gender*, *ironía*, *parodia* o *pastiche*. Sin embargo, Puig aprovecha los fenómenos de la cultura de masas y del *kitsch* sobre todo como medios para expresar valores universales y para crear una poética particular que se distancia de las manifestaciones típicas del fenómeno *camp*, caracterizado por el tono paródico y tradicionalmente vinculado a la cultura *gay*.¹⁶ Según José Amícola, los textos de Puig “no entran exclusivamente en la esfera del *camp*, gracias a la particularidad y cautelosa manera de inserción

¹⁴ R. Rorty: *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1989: 91.

¹⁵ V. Bravo: *Figuraciones...*, *op.cit.*: 117.

¹⁶ La estética del fenómeno *camp* destacada por Sontag se asemeja mucho a los personajes de Puig: “Lo *camp*, considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad *camp*. Ejemplos: las desmayadas, esbeltas, sinuosas figuras de la pintura y la poesía prerrafaelistas; los finos, floridos, asexuados cuerpos de los

de Puig dentro de la cultura gay, como territorio peligroso de construcción de un gueto.¹⁷ El discurso de sus ficciones presentaba “un organigrama ilustrado de declaración completa de los Derechos del Hombre y del ciudadano que le viene de una confianza en la Razón”.¹⁸ De todas formas, al considerar la obra de Puig es siempre necesario tomar en cuenta el contexto político, social y económico (campo semi-feudal argentino, régimen autoritario) distinto del que produjo la cultura *campy* (megalópolis norteamericanas).

En novelas como *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973), Puig opta por parodiar la cultura de masas. Sin embargo, en *El beso de la mujer araña* (1976) encontramos una estrategia diferente: el fenómeno de mal gusto es observado desde dentro del personaje, no por medio de un distanciamiento irónico. En relación con *El Beso...*, Puig defiende su postura de la manera siguiente: “Soy yo quien veo y analizo ese mal gusto (entre comillas) mientras en las demás lo veía a través de los personajes; Pero, retomando lo que te decía, trabajaba con la cursilería e, inconscientemente, ya estaba gozándola. Ahora me parece que hay que ir un poco más allá”.¹⁹ Así, Puig se distancia de los movimientos del *camp* y *pop art* que trabajan con el *kitsch* o la cultura del mal gusto, pero que, según el autor, lo presentan de modo demasiado irónico, pero al mismo tiempo con sentimiento de culpa y pudor:

Pero el movimiento *kitsch* se presenta de alguna manera, como culpable, es algo vergonzante. Entra en materia, aunque con cierta distancia. Yo quisiera eliminar esa distancia impulsado por un intento de sinceridad. Si gozo con ciertas manifestaciones del llamado mal gusto debo aceptarlo

grabados y los carteles *art nouveau*, presentados en relieve sobre ceniceros y lámparas; la acuciante languidez andrógina que yace tras la perfecta belleza de Greta Garbo. Aquí, el gusto *camp* se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino; lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino.” Otras características son la concepción de la vida como teatro, el espíritu de extravagancia, de carácter lúdico, no serio, la victoria de la estética sobre la ética, la ironía, etc. S. Sontag: *Contra la interpretación*, Alfaguara: Buenos Aires, 2005: 360.

¹⁷ J. Amícola: *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós, 2000: 16.

¹⁸ *Idem*. Sin embargo, hay que advertir que una parte de la crítica no identifica *camp* sólo con homosexuales, sino también con otras comunidades y subculturas. Ver F. Cleto (ed.): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject—A reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

¹⁹ D. Torres Fierro: ‘Conversaciones con Manuel Puig: La redención de la cursilería’, *Eco* 173, 1975: 507–515, p. 509.

y, por eso, quiero investigarme, no traicionarme. Si me gustan esas cosas las voy a vivir, las voy a defender. Eso es lo que hago en esta nueva novela. Tengo el temor de que las formas cultas del arte hayan ejercido una grave represión, y de que haya posibilidades fascinantes dentro de las expresiones condenadas y descartadas. Uno de los protagonistas de esta novela soy yo en buena medida, y a través de él estoy saboreando las películas más denigradas y las letras de los boleros más bochornosas.²⁰

En un contexto más amplio, la cultura del mal gusto le sirve a Puig para reflejar el tema de la manipulación y la pérdida de la libertad individual. Por otro lado, en su obra el autor intenta rehabilitar y justificar esa cultura y aceptarla como parte de su existencia. Esta postura ambivalente es típica de Puig y se plasma especialmente en *El Beso...*, a través de la estrategia del desdoblamiento/enmascaramiento de uno de sus personajes.²¹ Ésta podría ser la razón de la inclusión en su discurso narrativo también de discursos no literarios (el de la sexualidad, discursos psicoanalítico o político). Dentro del universo ficticio, el autor tematiza la (in)comunicación de los mismos en relación con dos niveles del poder que se entrecruzan y complementan en la historia de sus protagonistas: el de la foucaultinana “micro-física” del poder y el del poder represivo del estado (“macro-física”).

El espectáculo cinematográfico como experiencia desde la celda

La historia de *El beso...* se desarrolla en un espacio y tiempo reducido: la celda de una cárcel en Buenos Aires, los meses de septiembre-octubre de 1975. Se basa prácticamente en el diálogo de dos personajes: Luis Alberto Molina, homosexual condenado por corrupción de menores, y el preso político Valentín Arregui Paz. El autor también minimiza medios narrativos para acercar la estructura de la novela a la de un guión cinematográfico, de tal modo que el espacio de la celda, único espacio de la novela, se convierte en el escenario para un diálogo directo (“desnudo”), desprovisto de un narrador en el nivel diegético abarcador. El diálogo es interrumpido por tres monólogos interiores, letras de bolero y unos informes policiales y complementados por notas al pie de página resumiendo la investigación psicoanalítica de la homosexualidad. La ausencia del narrador hace de la novela una verdadera “obra abierta”

²⁰ *Ibid.* : 509–510.

²¹ J. Corbatta: *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*, B. Aires: Corregidor, 2009 : 74.

tal como la definió Umberto Eco, es decir, una obra que supone una participación activa del lector al que el autor otorgó una libertad absoluta. Sin embargo, todo el material “crudo” está deliberadamente distribuido en dieciséis capítulos y cuidadosamente interconectado. Y como ya hemos apuntado, el autor está implícito en su mundo ficticio por medio del personaje de Molina.

El cine no se refleja sólo en la estructura, sino también en el nivel temático. Lo que hace avanzar la acción son las películas, una especie de metarrelatos, contados por Molina a Valentín (en total son seis de las que una se la cuenta Molina a sí mismo). Especialmente, se trata de variantes deformadas de las películas melodramáticas y del horror de la producción hollywoodense y mexicana de los cuarenta. Estas historias se convierten en el instrumento clave de la comunicación y creación de una relación entre los dos protagonistas. En el primer plano, esos relatos sirven para pasar el largo rato en la celda y para escapar del ambiente hostil a otro mundo imaginario e idealizado (pero sólo dentro de los criterios del *kitsch*). En términos más generales, para Umberto Eco “en determinadas sociedades, el arte se integra de modo tan profundo en la vida cotidiana, que su función primaria consiste en estimular determinadas reacciones, lúdicas, religiosas, eróticas, y en estimularlas bien.”²² Esa misma función, la de estimular el contacto, la cumplen los relatos de Molina que sirven sobre todo para seducir a Valentín. Esta función también cabe dentro de la estética del *camp* planteada por Sontag: “*To camp* es seducir de determinado modo: un modo en que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación: gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños.”²³

Las películas cumplen otra función fundamental: retratan al protagonista Molina, quien se identifica con los personajes relatados, especialmente con el modelo de una mujer sumisa y heroica que, en distintas versiones, aparece en cada película. A Molina lo caracteriza la teatralidad, la excentricidad en la que basa su existencia. En este punto también cabe en la estética *camp* de acuerdo con Sontag. Sin embargo, Puig no se contenta sólo con este papel de Molina.

La dinámica de la acción es determinada por la selección, el grado de deformación e interpretación de las películas y por los comentarios de Valentín que, con la avanzada aproximación sentimental y corporal a Molina, van perdiendo carácter irónico y negativo. Paulatinamente participan en la

²² U. Eco: *Apocalípticos e integrados*, Madrid: Editorial Lumen, 1984: 84.

²³ S. Sontag: *Contra...*, *op.cit.*: 362.

complementación de significados y sensaciones que producen las películas, es decir, las versiones de Molina. El diálogo de los personajes se convierte en clave de multifuncionalidad y pluralidad de significados de los relatos fílmicos. Al mismo tiempo, el texto, en su totalidad, pasa a ser un amplio campo del que crece una mezcla de discursos narrativos e ideológicos (marxismo, discurso de minorías, discurso de cultura del mal gusto), es decir, un campo que seduce a proclamaciones políticas. Se genera, a primera vista, un claro contrapunto entre la *discursividad* (diálogos) y la *fabulación* (metanarraciones fílmicas). No obstante, Puig crea el núcleo ideológico dentro del mismo polo de la fabulación, un núcleo en el que revelamos no sólo el referente del régimen represivo del Estado, sino también una profundamente trabajada tematización del problema de la identidad junto con el tema de la imposibilidad de la representación. Las historias de las películas las caracteriza la ambigüedad que complica y hasta dramatiza la problemática de la narración. Y más si se trata de una estética de imitación de *kitsch*, un pseudo-arte al que Puig otorga otros significados.

Esta complicación aparece tematizada ya en el primer relato fílmico sobre la mujer pantera inspirado en el conocido horror *Cat People* de Jacques Tourneur (1942), cuyo tema central es la metamorfosis del hombre en animal, sirviendo dentro del contexto del libro como referente en la problemática identitaria. Importante en Puig es precisamente la narración deformada y ambigua de Molina: al reproducir la versión original al mismo tiempo la interpreta: “A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos. [...] Y es al notar la rabia de la fiera que la chica empieza a dar trazos cada vez más rápidos, y dibuja una cara que es de animal y también de diablo.”²⁴ A Molina le encantan los personajes ambiguos. Según Francine Masiello, la novela de Puig sustituye la ambigüedad cinematográfica, formada por la sexualidad y la maldad, “por una inquietud narrativa hacia la inestabilidad de la representación.”²⁵ Molina a menudo interrumpe su narración con la afirmación de que no recuerda cómo sigue la historia o sólo cuenta su versión aproximada: “Esperá un poco... No sé si es ahí que la saluda una que la asusta...”²⁶

²⁴ M. Puig: *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 2001: 9.

²⁵ F. Masiello: *El arte de la transición*, Buenos Aires: Norma, 2001: 145.

²⁶ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.*: 12.

La historia de la época de la ocupación nazi de París, historia del amor entre una estrella de *chanson* francés, Leni Lamaison, y un teniente de las SS, es la que de todas las meta-historias cinematográficas más se ofrece a la interpretación política. El *kitsch* y la violencia se entrelazan melodramáticamente a través de la estetización máxima del nazismo que hace alusión al mundo actual en el presente, en concreto a la política represiva del régimen argentino. Sin embargo, dentro del contexto de la novela nos damos cuenta de que el verdadero motivo para contar la película es el destino del amor apasionado y trágico de la cantante Leni, otro personaje con el que Molina se identifica. El nivel político en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, que ofrece un paralelo a la dictadura argentina, juega un papel secundario.

La imagen cinematográfica, es decir, la imagen deformada, llega a ser casi la única fuente de la percepción del mundo para Molina, el protagonista de la novela. Molina crea su propia imagen de un homosexual con la que se identifica percibiéndola como real. La ilusión de su propia identidad se apoya en la imagen cinematográfica *kitsch*, siendo un reflejo de la realidad de ficción que, además, ha experimentado una deformación mental por parte del sujeto. Otra vez podemos recordar en este contexto la observación de Benjamin del “Narrador” sobre el alejamiento de la narración y la experiencia. Guy Debord amplía esta idea por el análisis del fenómeno del espectáculo:

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo *aparte*, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. [...] El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante.²⁷

²⁷ G. Debord: ‘La sociedad del espectáculo’ (*Revista Observaciones Filosóficas*, www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf, pp. 2-3).

En el caso de Molina podemos observar dos tipos de prisión: la física en el calabozo (el régimen represivo) y la de los sueños (el espectáculo cinematográfico). El melodrama es una forma de huir de la celda, pero a la vez las películas representan para Molina otra maldición, otra prisión. Molina, que aparentemente huye de la celda real, se encuentra prisionero del sueño colectivo del espectáculo, en concreto de aceptar el estereotipo del papel de una mujer heroica y sumisa:

Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida.

—¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?

—Una señora burguesa.

—Pero ¿no te das cuenta que todo eso es un engaño? Si fueras mujer no querrías eso.

—Yo estoy enamorado de un hombre maravilloso, y lo único que quisiera es vivir al lado de él toda la vida.

—Y como eso es imposible, porque si él es hombre querrá a una mujer, bueno, nunca te vas a poder desengañar.²⁸

Molina expresa de manera explícita su imagen del mundo y su propia existencia que al principio contrasta con la pasión revolucionaria de su compañero, el revolucionario Valentín. Éste, a su vez, vive en sus visiones utópicas del futuro y procura oprimir cualquier relación emocional. Con el desarrollo de la narración podemos observar un cambio en los dos protagonistas que llega a ser una historia oculta, paralela a todas las representaciones ilusorias, que culmina en el acto sexual. Esta historia oculta lleva a cabo un proceso parecido al que observamos en el *Quijote* de Cervantes: los personajes se influyen mutuamente. Molina vive en el mundo de las películas melodramáticas igual que Don Quijote en el mundo de las novelas caballerescas. Sin embargo, el sueño de Molina es llevar la vida de una “señora burguesa”, soñar con las películas y cuidar de su pareja. Le falta la ambición de luchar por la justicia y pasar peligro por su “Dulcinea”. Por lo tanto, le corresponde más bien el papel de Sancho Panza.²⁹ Al contrario, Valentín se sacrifica en la lucha política por un futuro mejor de la sociedad. Aquél vive en el presente, éste en el futuro. Sin embargo, igual que en el libro de Cervantes, sus papeles se intercambian al final de la novela. Molina despierta un sentimiento amoroso en Valentín; éste en Molina la voluntad de hacer un acto heroico: tras haber sido liberado de la cárcel, Molina decide ayudar a Valentín a pasar información

²⁸ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 50.

²⁹ J. Corbatta: *Manuel Puig...*, *op.cit.* : 77.

a sus compañeros. Este hecho, sin embargo, no significa que en Molina se hubiera despertado la conciencia ideológica. El motivo principal que lo lleva a un acto de riesgo es el amor hacia Valentín y el hecho de cumplir con el papel de la mujer heroica y sumisa. La ilusión de una historia de película deja de ser un mero complemento de la vida real para llegar a formar parte de la vida del personaje ficticio. Lo peligrosa que resulta tal identificación queda demostrado al final de la historia, con la muerte de Molina.

La alusión a Don Quijote no es fruto de la casualidad. Si añadimos a las observaciones de Walter Benjamin y Guy Debord la idea de Foucault de que la novela de Cervantes representa la ruptura de la relación entre las palabras y las cosas, el sentido de la alusión en la novela de Puig adquiere otra dimensión:

Don *Quijote* esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. La erudición que leía como un texto único la naturaleza y los libros es devuelta a sus quimeras: depositados sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura.³⁰

Puig no expresa esta idea directamente, ya que Molina no es capaz de una reflexión, sólo vaga entre las historias de cine como un Don Quijote y, obstinadamente, busca su Yo, es decir, su identidad en la mujer sumisa. Se identifica con la ilusión sin admitir engaño o manipulación. Decide cometer un acto heroico para llenar su existencia de sentido, sin embargo, en el momento de la persecución por la policía es asesinado por otros revolucionarios para impedir que los delate. A Valentín lo torturan hasta muerte en la cárcel. Por eso interpretamos el final de la novela como una representación y reafirmación simbólica del hecho de que no es posible volver hacia la experiencia,

³⁰ M. Foucault: *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1968: 54.

una representación de lo que, según Masiello, significa un “abismo entre experiencia y denominación”³¹ En opinión de esta autora, Puig, lejos de apelar a la moral “evoca estas contradicciones con la intención de cuestionar los principios fundantes del debate identitario”³²

El caso de Molina desvela la ambigüedad del último hecho que no causa el (re)descubrimiento de la identidad, sino que, a través de él, Molina sigue imitando el discurso de las películas. Quiere ser la fiel copia de sus heroínas, como afirma el monólogo final de Valentín: “[...] el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morir así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá, Marta, de veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento, ¿por una causa buena? uhmm... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena.”³³ Nos enfrentamos con la tragedia del personaje principal que fallece por una muerte absurda, causada tanto por el cálculo de la policía secreta como por el de la guerrilla de izquierdas. La causa más general es la persecución de homosexuales en una sociedad de represión y, a la vez, el papel sexual estereotipado apoyado por la cultura del “espectáculo”. El acto de Molina resulta inútil convirtiéndose, de cierta manera, en la parodia de sus películas favoritas. Sin embargo, la importancia de su acto se refleja en el destino de Valentín. Sin ser consciente de ello, despierta en Valentín un amor profundo, antes atenuado por la ideología. El camino hacia una sociedad mejor, al final, no consiste en la revolución de izquierdas sino en la sentimentalización de Valentín, que ayuda al hombre a abrirse al mundo despojado de las leyes paternalistas, el totalitarismo y los prejuicios estereotipados. He aquí donde hay que buscar la importancia del mensaje de Molina.

Identidad en la “meseta” de la prisión entre los territorios textuales

Según Francine Masiello, Puig

responde al peligro de estabilidad, jugando en las zonas de transición y dando preferencia a las tierras de nadie, aquellos territorios salvajes que no han sido cartografiados todavía en el campo de la representación. La novela registra, así, la historia de estos viajes, convenciéndonos una y otra

³¹ F. Masiello: *El arte...*, *op.cit.* : 146.

³² *Idem.*

³³ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 284-285.

vez de que el peligro real para la política y el arte surge cuando queda erradicada la ambigüedad del “como si”, cuando se otorga un nombre absoluto a todo y cuando se le impide toda movilidad al ser humano.³⁴

La prisión demuestra el poder y el totalitarismo que aniquila cualquier expresión de lo excéntrico, de lo otro, de la posibilidad de cualquier movimiento. Es posible que Puig haya elegido un espacio así justo para poder reflexionar, para sobresalir las voces alternativas y resaltar contornos de los territorios que examina a través de su imaginación, cruzando las fronteras por medio de esas deleuzianas “líneas de fuga” en el proceso de “desterritorialización”. La prisión en la novela adquiere la dimensión de una “meseta”. Deleuze y Guattari la definen como “multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma.”³⁵ La estrategia de Puig consiste en alterar las fronteras, hacerlas permeables. En el nivel del discurso narrativo se trata de la alteración de la frontera del género: en el territorio de nadie se halla, por ejemplo, el discurso en las notas al pie de página (el análisis de la homosexualidad) que en la novela no pasa claramente al nivel diegético, ni es objeto de parodia como en la narrativa de Borges. Forma parte del mundo de ficción y a la vez no: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*.”³⁶ En el nivel temático, podemos encontrar otros ejemplos, distribuidos en diferentes capas. Al principio a Molina y a Valentín les falta el entendimiento mutuo, cada uno permanece encerrado en su propio territorio discursivo y de la imaginación, sin posibilidad de que estos territorios se entrelacen. Esto cambia al ir acercándose a nivel corporal y sentimental. En el momento culminante del acto sexual y la fusión total, los personajes terminan por hallarse en un espacio desterritorializado:

Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ... ni acá,
ni afuera...

—...

—Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.

—...

—O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos.³⁷

³⁴ F. Masiello: *El arte...*, *op.cit.* : 146.

³⁵ G. Deleuze & F. Guattari: *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos, 2004 : 26.

³⁶ *Ibid.* : 29.

³⁷ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 222.

El mensaje de Molina se refleja en el último sueño de Valentín, en el que éste acepta su bisexualidad, el mundo alternativo visto por Puig de acuerdo con los principios del rizoma deleuziano. Partiendo de la celda (meseta) el autor resquebraja y, finalmente, elimina la lógica de oposición binaria (aquí homosexual/ heterosexual) a favor de la utópica heterogeneidad. Puig “huye” hacia un campo que no está sujeto a ningún modelo estructural. Armoniza con la política del hedonismo definida por Herbert Marcus, quien propone la vuelta hacia el estado de la “sexualidad polimorfa”.³⁸ Puig sueña con crear una sociedad en la que la discriminación sexual haya sido aniquilada, en la que la sexualidad haya sido liberada del control del Estado. Puig, antes de morir, incluso rechazó de manera radical el concepto de homosexual considerándolo un producto creado artificialmente por la sociedad desde la posición del poder:

La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria. Lamentablemente, creo que en materia de sexo somos casi todos bastante reaccionarios: ¡para nosotros la homosexualidad existe y cómo! Pero nos hacemos ilusiones, igual que los que creíamos en la tierra plana. Me explico: estoy convencido de que el sexo carece absolutamente de significado moral, trascendente. [...] yo admiro y respeto la obra de los grupos de liberación gay, pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad 'homosexual' como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual. La formación de un gueto más no creo que sea la solución, cuando lo que se busca es la integración. Y por esto me parece necesaria una posición más radical, si bien utópica: abolir inclusive las dos categorías, hetero y homo, para poder finalmente entrar en el ámbito de la sexualidad libre. Pero esto requerirá mucho tiempo.³⁹

El delirio de Valentín bajo los efectos del morfina transforma la celda en un paisaje con playa y un palmeral. He aquí donde Valentín reencuentra y libera la mujer en su interior: “Marta querida, te oigo hablar adentro mío, ‘porque estoy adentro tuyo’”.⁴⁰ Valentín por un momento vive en el sueño la utopía de la libertad absoluta encontrando su identidad, despojada de los límites de las oposiciones tradicionales de los conceptos del poder (“el devenir-mujer” de Deleuze).

³⁸ Ver H. Marcus: *Psicoanálisis y política*, Barcelona: Ediciones península, 1969.

³⁹ M. Puig: ‘El error gay’ (<http://manuelpuig.blogspot.cz/2008/11/el-error-gay.html>).

⁴⁰ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 282.

En nuestra opinión, el espacio de la sexualidad libre de Puig está relacionado con otro principio rizomático aplicable al espacio de ficción de la novela de Puig: “el principio cartográfico”. Con respecto a este principio, Deleuze y Guattari ponen en contraste dos modelos de representación (metáforas): el del calco-árbol y el de un mapa-rizoma. La lógica del árbol es la lógica de un calco, de la reproducción (en la novela, la lógica de reproducción de los estereotipos manipulativos del cine): “Su finalidad es la descripción de un estado de hecho, la compensación de relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente *déjà là*, oculto en los oscuros recovecos de la memoria y del lenguaje”.⁴¹ Este tipo de lógica copia y jerarquiza algo dado como ya hecho (aquí el espectáculo de la cultura de masas). La reflexión de Puig desde la “meseta” de la prisión se iguala al principio del mapa-rizoma:

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma, quizá sea la de tener siempre múltiples entradas.⁴²

Puig trabaja con el principio “del mapa” directamente en la metadiégesis de las historias de cine. Refleja el problema de la representación no sólo sobre la base de la discrepancia entre la experiencia y la narración, entre el modelo y la propia interpretación o suposición, sino también partiendo de la distancia entre el lenguaje y origen de las personas y el lugar de la historia. Resulta interesante observar que los personajes y el ambiente coinciden con las zonas alternativas, limítrofes, zonas de transición. Por ejemplo, la protagonista de la primera metahistoria que transcurre en Nueva York proviene de un pueblo perdido de Transilvania, un lugar que desde la perspectiva de la celda en Buenos Aires adquiere características de un espacio lleno de misterio, de un

⁴¹ G. Deleuze & F. Guattari: *Mil mesetas*, *op.cit.* : 17.

⁴² *Ibid.* : 17-18.

“inter-espacio” donde tiene lugar el drama de la transformación de la persona en animal (“el devenir-animal del humano” deleuziano). Molina no es capaz de ubicar este espacio en un mapa imaginario: “Ay, no me exijas tanta precisión. Bueno, cuando él se para frente a un restaurant húngaro o rumano, algo así, ella se vuelve a sentir rara.”⁴³ En dos niveles diegéticos (intradiégesis y metadiégesis), la celda-mapa une en el proceso de representación los campos incompatibles: Buenos Aires–Transilvania–Nueva York. En el proceso de la imaginación (creando el mapa) se realiza el movimiento y, consecuentemente, el cambio de posición en la celda/meseta que elimina la posibilidad del movimiento físico. Según Masiello, “estos desplazamientos, colocados en regiones geospaciales alternativas o en zonas de transición, desarman nuestro sentido de la subjetividad fija y de las premisas binarias de la representación convencional. Dan carácter político a un espacio político a un espacio limitado y ponen en duda el valor de la autenticidad y de las esencias.”⁴⁴ El espacio en el mapa que Puig examina es entonces un inter-espacio, un lugar de transición, de momentos imperceptibles del cambio de un animal en persona, de un hombre en mujer y al revés (en el texto expresado por una elipsis). Es un lugar donde la identidad se funde, un lugar a la vez anhelado y utópico. Se trata de un espacio despojado de los lazos con las tradicionales estructuras sociales que, según Deleuze y Guattari, oprimen —junto con la identificación psíquica— muchos factores especiales:

La estructura social, la identificación psíquica dejan de lado demasiados factores especiales: el encadenamiento, el desencadenamiento y la comunicación de devenires que el travestí desencadena; la potencia del devenir-animal que deriva de ello; y sobre todo la pertenencia de esos devenires a una máquina de guerra específica. E igual ocurre con la sexualidad: ésta se explica mal por la organización binaria de los sexos, y no se explica mejor por una organización bisexuada de cada uno de ellos. La sexualidad pone en juego devenires conjugados demasiado diversos que son como *n* sexos, toda una máquina de guerra por la que el amor pasa. Lo que no se puede reducir a las penosas metáforas entre el amor y la guerra, la seducción y la conquista, la lucha de los sexos y la escena conyugal, o incluso la guerra Strindberg; sólo cuando se acaba el amor, cuando la sexualidad se ha agotado, las cosas aparecen de ese modo. Pero lo importante es que el propio amor es una máquina de guerra dotada de poderes extraños y casi

⁴³ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 12–13.

⁴⁴ F. Masiello: *El arte...*, *op.cit.* : 151.

terroríficos. La sexualidad es una producción de mil sexos, que son otros tantos devenires incontrolables. *La sexualidad pasa por el devenir-mujer del hombre y el devenir-animal del humano: emisión de partículas.*⁴⁵

Los territorios examinados del espectáculo del cine, es decir, del *kitsch* cinematográfico, percibidos desde la “meseta” de la prisión, ofrecen dentro de la historia de los protagonistas “líneas de fuga” que, al final, llevan hacia la unión, identidad y liberación. Molina se convierte en mera copia, una reproducción absurda de una estrella de cine, sin embargo, gracias a él, Valentín vive un breve y fugaz momento de liberación.

A modo de conclusión

Gómez-Lara subraya en los personajes de Molina y Valentín el carácter profundamente humano de éstos. A diferencia de los protagonistas de otras novelas, “logran descubrir una razón de ‘ser’, logrando, a la vez, una unión espiritual perfecta.”⁴⁶ Molina es un personaje trágico, condenado a ser poco auténtico, un personaje que no cumple su idea de convertirse en mujer, pero que despierta esa mujer en Valentín y se sacrifica por él. La identidad redescubierta conlleva un espíritu totalmente diferente, el del mensaje de Puig de “la sexualidad libre” y de la libertad en general. En esto, en nuestra opinión, consiste el mensaje fundamental de su obra, caracterizada por una trascendencia universal representando, a la vez, un profundo reflejo de una época concreta dominada por la violencia y la represión (tanto por parte de las estructuras de poder como por parte de la sociedad conservadora). Creemos entonces que, para entender de manera más compleja el discurso narrativo de Puig, hay que tener en cuenta el contexto en el que surgió: la experiencia inmediata con la represión y el exilio. Por lo tanto, sería una falta sucumbir a las interpretaciones simplificadoras en el marco de los paradigmas del *camp*. Nosotros hemos optado por seguir la lectura de la obra de Puig en sus múltiples “líneas de fuga”, a pesar de haber podido ofrecer apenas unas cuantas.

⁴⁵ G. Deleuze & F. Guattari: *Mil mesetas*, *op.cit.* : 280.

⁴⁶ R. L. Gómez-Lara: *Intertextualidad generativa en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig*, Miami: Ediciones Universal, 1996 : 13.