

Puig, Plutarco, Goethe: La dramaticidad cronotópica de *El beso de la mujer araña*

Juan Manuel Marcos

Si abrimos la primera página de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) del argentino Manuel Puig (n. 1933),¹ encontraremos la descripción de una mujer joven que está dibujando una pantera enfrente de una jaula en el zoológico. La imagen forma parte de una de las muchas películas que un preso, Luis Alberto Molina, le cuenta a su compañero de celda, Valentín Arregui, en el curso de la novela. La descripción, sin embargo, no sigue el modelo tradicional de los relatos realistas omniscientes en tercera persona, sino que surge del diálogo entre ambos presos. Por ejemplo, después de escuchar la descripción del físico de la chica y una alusión inconscientemente hegeliana a la relación de ésta con la pantera, Arregui pregunta: “¿No hay nadie en el zoológico ese día?” y Molina responde: “No, casi nadie. Hace frío, es invierno . . . ,” etc., completando de esa manera el cuadro escénico, que tiene lugar en el Central Park de Nueva York. El espacio abierto, el hedonismo pictórico, la remota presencia de un país donde rigen instituciones democráticas constituyen una obvia proyección de los deseos de Molina y Arregui, que así se sienten unidos y solidarios en medio de una situación deprimente, agobiados por condiciones carcelarias infrahumanas en una típica dictadura militar sudamericana.

La estructura de esta primera escena es pues visiblemente teatral. El relato, despojado de acotaciones, se basa exclusivamente en el diálogo dramático. El segundo plano de las películas que narra Molina brota únicamente de dicho diálogo. La facilidad con que esta novela puede servir como base de una obra dramática ha sido demostrada ya por la película del mismo nombre (1985), dirigida por Héctor Babenco (como se sabe, esta adaptación ha sido aclamada por el público y la crítica, y el actor William Hurt, en el papel de Molina, ha obtenido el premio de su categoría en el Festival de Cannes y el de la Academia de Hollywood; el guión en inglés es de Lenoard Schrader). La permeabilidad e interpenetración de géneros ha sido constante en la narrativa latinoamericana, ya sea al servicio de la parodia

dentro de la estructura ensayística pseudohistoriográfica de *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, ya sea para potenciar el discurso novelístico a través de la recreación artística de géneros populares como el folletín sentimental, el panfletarismo político y la historia policial en las más recientes *De amor y de sombra* (1984) de Isabel Allende y *Qué solos se quedan los muertos* (1985) de Mempo Giardinelli. En el caso de *El beso de la mujer araña* encontramos por lo menos la huella de géneros muy populares como la novela sentimental de diálogo fluido y accesible y el ensayo de divulgación psicoanalítica (de consumo masivo en la Argentina), así como la recodificación literaria del lenguaje propiamente cinematográfico (demás está aclarar que Molina no solía concurrir a cines de arte sino a salas de barrio muy baratas, pródigas en películas simples y atractivas a la mayoría).

La estructura teatral de *El beso de la mujer araña* implica, sin embargo, filiaciones estéticas más profundas. En su lúcida comparación entre el modelo “energético” de biografía practicado por Plutarco, y el de tipo “analítico” practicado por Suetonio, Mijaíl Bajtín ha puesto de relieve la plasticidad dialéctica del primero.² Los personajes de Plutarco son presentados a través de su propio discurso, en el momento exacto de su vida en que su carácter adquiere su conformación esencial. El modelo de Suetonio se limita a acumular datos y a enumerar acontecimientos de diversas épocas, sin más trascendencia que la anecdótica. Para Bajtín, la profundidad psicológica del biógrafo griego es muy superior a la del romano. De manera semejante, los dos protagonistas de *El beso de la mujer araña* son presentados en el momento crucial de su vida, un momento de intensa profundidad trágica que los fuerza a redescubrirse a sí mismos a través del otro, a reexaminar sus valores y creencias más íntimas, a deponer sus prejuicios, a recomponer sus actitudes mentales y, finalmente, a aceptar el desafío del riesgo, la dignidad y el coraje—motivos supuestamente “patriarcales” que emergen sin embargo a través de un re-conocimiento de virtudes “matriarcales” como la generosidad, la compasión y la abnegación. Este complejo proceso psicológico de “masculinización” de Molina y de “feminización” de Arregui—que, en el fondo, no hace sino integrar y galvanizar su personalidad antes acosada por una sociedad machista y represiva—, es presentado por Puig, conforme al modelo de Plutarco, a través de la expresión verbal de ambos personajes. El narrador se esfuma detrás de ese diálogo. De ahí que la teatralidad de esta novela sea inherente a su específica eficacia narrativa: en la elección de esta técnica subyace la causa esencial del logro artístico de la obra. Para comprender mejor el alcance de esta afirmación, es necesario complementarla con el desarrollo de otro concepto de Bajtín, el de “cronotopo,” a propósito del discurso narrativo.

Después de elogiar el interés de Goethe por la llamada “cultura del ojo,” para la cual no sólo las descripciones deben perder su condición de un todo terminado e inmóvil (o “reificado,” en términos de Lukács), Bajtín profundiza aún más su estudio del autor alemán.³ Pasa revista a diversos modelos de novela de educación o *Bildungsroman*, el humorístico de Hippel, el aleccionador de Wieland y Wetzell, el biográfico de Fielding y Dickens, el didáctico de Jenofonte y Fenelón, etc., y se detiene en el que llama “realista,” que estaría representado de manera más elaborada por el autor de *Wilhelm Meister*.⁴ Este

modelo de *Bildungsroman* realista, como lejano eco del estilo biográfico de Plutarco, tiende a romper la fijación individualista del personaje. En palabras de Bajtín, en la novela de Goethe:

el desarrollo del hombre tiene un carácter diferente. El desarrollo no viene a ser un asunto particular. El hombre se transforma *junto con el mundo*, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente. Se trata precisamente del desarrollo de un hombre; la fuerza organizadora del futuro es aquí, por lo tanto, muy grande (se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado). Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos.⁵

La energía poética que irradian Arregui y Molina nace de esa intuición de futuro histórico de que habla Bajtín. El trazado magistral de su verosimilitud individual por parte de Puig no neutraliza sino que potencia su representatividad social. Arregui simboliza el idealismo de la alta mesocracia subamericana (subsector social al que perteneció Guevara, por ejemplo), que renuncia al confort burgués de una vida de éxitos profesionales para embarcarse en la aventura quijotesca de la guerrilla marxista; la celda en la que ha sido confinado, la soledad que en ella comparte con Molina, como una tregua frágil entre las largas sesiones de tortura, lo obligan a reeducarse. Arregui aprende que el camino de la violencia de los de abajo contra la practicada por un sistema atrincherado en un aparato militar sólido y sin escrúpulos no es el adecuado; aprende que su rebeldía, sin duda legítima, debe ser expresada primero a través de la unidad de las fuerzas populares, de la solidaridad entre todos los oprimidos, de la formación de un frente coherente y firme contra la dictadura. También aprende que esa unidad no será posible sin la recuperación de ciertas virtudes que son tan naturales en Molina, un pequeñoburgués de extracción más modesta y sin la más mínima preparación ideológica: la tolerancia mutua, la buena voluntad para aceptar el diálogo y la discrepancia, la compasión ante el sufrimiento ajeno, la abnegación para vencer a la repugnancia y al miedo, y sobre todo, la creatividad, la fantasía, la ilusión de otro mundo posible sin cuya luz utópica no es fácil construir una sociedad que necesita desesperadamente de la imaginación para fulminar el asedio de la represión y lo establecido. En el contexto histórico de la transición de la sociedad sudamericana hacia formas más humanizadas de convivencia, Arregui y Molina simbolizan ese nuevo tipo de hombre que Bajtín encomia en Goethe: aquél que sepulta los viejos mitos revolucionarios, no para conformarse con unas estructuras injustas y egoístas, sino para buscar dentro de sí mismo y en la relación con los suyos un camino más realista, más genuino hacia un futuro libre y valientemente post-individualista. La novela de Puig no ejerce una crítica reaccionaria de la guerrilla y de los dogmas marxistas sino que pone de relieve sus limitaciones ideológicas. Esos dogmas exaltan valores patriarcales como el arrojo y la disciplina pero olvidan otros, de naturaleza matriarcal, como la sensibilidad y la fantasía; sin complementar

armónicamente unos y otros, el proyecto de cambio de la sociedad latinoamericana—parece decir el novelista argentino—está destinado al fracaso pues se amputaría a sí mismo no pocas apelaciones ideológicas imprescindibles para alcanzar la hegemonía político-cultural y el apoyo de las mayorías y de los marginados. La triple elección de tiempo (transición hacia una sociedad post-individualista), espacio (una celda sudamericana) y lenguaje (diálogo dramático), por parte de Puig, constituye pues lo que con extraordinaria agudeza filosófica ha llamado Bajtín un “cronotopo.”

Según Bajtín, “Los acontecimientos representados en la novela de alguna manera han de *sustituir* toda la vida de una época” y la novela debe ofrecer una imagen totalizadora del mundo.”⁶ Ahora bien, en el caso de autores como Goethe, el discurso narrativo tiene un carácter profundamente “cronotópico”:

El tiempo y el espacio se funden allí en una unidad indisoluble tanto en el argumento mismo como en las imágenes aisladas . . . Y no se trataba de un paisaje abstracto impregnado del estado de ánimo del observador, sino de un pedazo de historia de la humanidad, era el tiempo histórico concentrado en el espacio. Por eso el argumento (. . .) y los personajes no llegan al paisaje desde afuera, no se inventan dentro del paisaje sino que se manifiestan en él como personas que estuvieron presentes dentro del paisaje desde el principio, igual que las fuerzas creativas que formaron y humanizaron el paisaje, que lo convirtieron en huella elocuente del movimiento de la historia (. . .) y que hasta cierto punto predeterminaron el curso posterior de la historia. . . .⁷

No había otra elección posible que una celda para reflejar el exilio interior y exterior latinoamericano de los aciagos años setenta. No había otra elección posible que esa década para reflejar el “tiempo histórico” de la transición profunda de la sociedad latinoamericana hacia un umbral post-individualista. No había otra elección posible que el diálogo dramático tejido con secuencias folletinescas y subrayado con indagaciones ensayísticas en torno a la represión de la “perversidad polimorfa” para expresar el mundo interior auténtico de los personajes-símbolo, para ayudar al autor a desnudarse de retórica y narcisismo, y para despertar la conciencia de la gran masa de lectores “regresados” (según el concepto de Adorno), alienados por el sentimentalismo melodramático.

En *El beso de la mujer araña* el “hombre creador y hacedor” de Goethe se integra en una íntima cohesión con el “hombre idílico del placer, del juego y del amor” que Bajtín encuentra en Rousseau, y así en el perfil dialéctico del nuevo Arregui y del nuevo Molina emergen “deseos subjetivos, emociones, recuerdos personales, fantasías, es decir todo aquello que Goethe solía frenar y reprimir.”⁸

Los autores del post-boom, como Puig, Allende, Giardinelli, Skármeta, Zepeda, comparten el unánime sueño de una escritura polifónica, un sueño de ojos desvelados, en el que brotan imágenes de una restauración posible: la del amor, la de la amistad, la del trabajo común. Esta nueva actitud narrativa no oculta su admiración y su reconocimiento por las grandes enseñanzas técnicas, temáticas y antropológicas de la novela de los sesenta; por eso, no

implica un retorno a la vieja escuela naturalista. Al contrario, lo que ellos proponen es una remitificación de la utopía. La mujer araña no sólo conforta a Arregui con sus besos. Le enseña a resistir con la energía más indoblegable e inexpugnable del ser humano: su capacidad de elevarse por encima de la miseria cotidiana y vislumbrar, aunque todavía estemos muy lejos de él, un horizonte de reconciliación y de reencuentro. Puig nos propone la clase más difícil pero también más alta de heroísmo, esa que es menos propia de los dioses olímpicos que de la sencilla abnegación de una madre para sus hijos. El heroísmo de entregarnos a los demás encierra sin embargo la dulce certidumbre de los ciclos naturales; el amor es tan seguro como las uvas, porque después de todo, como sugiere Molina, ninguna madre de verdad firmó nunca una declaración de guerra.

Oklahoma State University

Notas

1. Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (Barcelona: Seix Barral, 1976).
2. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981): 140-42.
3. Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova (México: Siglo Veintiuno, 1982): 218-20. El paralelo de este concepto con el lenguaje cinematográfico y la dialéctica de las imágenes de Puig es evidente.
4. Bajtín 211-15.
5. Bajtín 214-15. Subrayado de Bajtín.
6. Bajtín 214-15. Subrayado de Bajtín.
7. Bajtín 242.
8. Bajtín 244-45.