EL DISCURSO UTOPICO DE LA SEXUALIDAD EN EL BESO DE LA MUJER ARAÑA, DE MANUEL PUIG

POR

ELIAS MIGUEL MUÑOZ

Wichita S. University

*«... desde las postrimerías del siglo dieciocho hasta el nuestro, corren en los intersticios de la sociedad, perseguidos pero no siempre por las leyes, encerrados pero no siempre en las prisiones...» (Michael Foucault, *Historia de la sexualidad*).*

*«... al copiar a la mujer, al asumir su posición al otro lado de la barrera sexual... transgredirá la morfología, la gramática, el discurso...» (Roland Barthes, *S/Z*).*

*«La imagen de la isla evoca casi siempre la del paraíso... permite imaginar... lo que puede ser 'otro mundo' donde la felicidad sea posible» (Fernando Aínsa, «Imagen y la posibilidad de la utopía en *Paradiso*, de Lezama Lima»).*

La verosimilitud, dice Tzvetan Todorov, puede entenderse en su acepción más ingenua como consistente con la realidad: «Se dice que ciertas acciones, ciertas actitudes carecen de verosimilitud cuando no pueden ocurrir en la realidad.» El segundo significado, agrega Todorov, es el que Platón y Aristóteles le atribuyen: «Verosimilitud es la relación de un texto específico con otro texto generalizado que se llama 'opinión común'.» En los clásicos franceses se encuentra un tercer significado: «La comedia tiene su propia verosimilitud, diferente a la de la tragedia; hay tantas verosimilitudes como hay géneros...» Y según el cuarto significado, más contemporáneo, «verosimilitud es la máscara asumida por las leyes del texto y que nosotros debemos aceptar como una relación con la realidad»¹.

¹ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, trad. Richard Howard (Nueva York: Cornell University Press, 1977), pp. 82-83. La traducción al español es nuestra.

Julia Kristeva dice, a propósito de la verosimilitud en relación con la verdad, que «la *verdad* sería un discurso que se asemeja a lo real; lo *verosímil*, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real»². La característica única de lo verosímil es el *querer-decir*, el ser un *sentido*, y de hecho lo que le concierne es su relación con un discurso cuyo «aparentar-ser-una-verdad-objetiva» («faire-semblant-d'être-un vérité-objective»), es reconocido, admitido, institucionalizado. Kristeva se refiere al «principio natural»³, que no es nada más que el buen sentido, lo aceptado socialmente, la ley, la norma, todo lo que define la *historicidad* de lo verosímil. La semántica de lo verosímil postula una similitud con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en ese presente histórico:

... para nuestra cultura la semántica de lo *vraisemblable* exige una semejanza con los «sematemas» fundamentales de nuestro «principio natural», entre los que se encuentra la *naturaleza*, la *vida*, la *evolución*...⁴

Menachen Brinker ve la familiaridad del receptor con las convenciones de la obra de arte como un proceso de aprendizaje. Por lo tanto, ya que la familiaridad con modos de representación es una cualidad adquirida, sería posible en principio cambiar la impresión del receptor (*viewer*) con respecto a la naturalidad o convencionalidad de determinada representación⁵. Cuestionando este mismo fenómeno de la representación artística, Hélène Cixous se pregunta en su artículo «The character of character» qué es un personaje. Responde que en la maquinaria literaria el personaje funciona como signo social, en relación a otros signos. Por medio del personaje, agrega, se establece un circuito de identificación con el lector; mientras más el personaje cumple con las normas, mejor lo reconoce el lector y se reconoce a sí mismo⁶.

En el discurso novelístico, un personaje será más o menos verosímil de acuerdo al grado de familiaridad que tenga el lector con sus rasgos semánticos, es decir, de acuerdo a cuánto se ajuste o se desvíe de los se-

² Julia Kristeva, «La productivité dite texte», *Communications*, 11 (1968), p. 61. En español, véase *Semiótica 2*, trad. José Martín Arancibia (Barcelona: Editorial Fundamentos, 1978), pp. 11-13.

³ «La productivité dite texte», p. 62. *Semiótica 2*, pp. 12-13.

⁴ *Semiótica 2*, p. 13.

⁵ Menachen Brinker, «Verosimilitude, Conventions, and Beliefs», *New Literary History*, 14, núm. 2 (1983), p. 255.

⁶ Hélène Cixous, «The Character of Character», *New Literary History*, 5, núm. 2 (1974), pp. 384-385.

matemas fundamentales de la cultura. Aquello que Cixous describe como «circuito» entre lector y personaje no es sabotado nunca por Molina en *El beso de la mujer araña*⁷, ya que este personaje está compuesto en base a un estereotipo reconocible, familiar. Molina es una convención. Este personaje, dice Puig, no quiere ni puede cambiar⁸. Como el homosexual que describe Michel Foucault, «... ha llegado a ser un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida...»⁹. No es difícil percibir y aceptar la relación que tiene con la realidad esta máscara homosexual asumida y representada por el texto. Molina es verosímil dentro de las normas del discurso literario y verosímil de acuerdo a las leyes culturales de la realidad exterior. Su compañero Valentín, en cambio, sabotea violentamente el circuito. Con Valentín el texto se propone —y tal vez logra— cambiar la impresión del receptor con respecto a la «naturalidad» de la representación de un personaje *hombre*.

⁷ Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (Barcelona: Editorial Seix Barral, Sociedad Anónima, 1976). Todas las referencias a esta novela aparecerán con el número de la página entre paréntesis.

Este libro ha recibido estudios verdaderamente interesantes. Véase, por ejemplo, entre los artículos citados en este trabajo, los de Marcelo Coddou, Francine R. Masiello y Roberto Echevarren, y la disertación de Steven Machen. Coddou estudia la estructura del modo narrativo y admite que aunque el valor mayor de la novela no está exclusivamente en sus recursos técnicos, tampoco existe fuera de ellos. Francine Masiello analiza la novela a partir de su «configuración estructural bisémica» y habla de un *discurso polivalente* que explora el entrelazo entre la «realidad-pantalla» y la «realidad-prisión». Echevarren compara la utilización del material cinematográfico de Puig al *bricolage*, término de Lévi-Strauss. El *bricoleur* es como el constructor de mitos que no opera con materias primas, sino con fragmentos y retazos de obras. Machen, en su disertación, observa una dialéctica de «arte genuino *versus Kitsch*» implícita en la novela de Puig. Explica que el novelista utiliza las películas para ilustrar la alienación de los procesos mentales del hombre-masa.

⁸ En la entrevista que le hace Ronald Christ dice Puig de los homosexuales como Molina: «They've accepted the models of behaviour from the Forties — you know, the subdued woman and the dashing male — and they have, of course, identified with the subdued, though heroic, woman. And they don't want to change that fantasy; or they can't» («Interview with Manuel Puig», *Christopher Street*, 3, núm. 9 [abril 1979], p. 26).

⁹ La caza de las sexualidades periféricas, dice Michel Foucault, es una de las cuatro operaciones del poder. «Esta caza —observa— produce una incorporación de las perversiones y una nueva especificación de los individuos...» La homosexualidad es periférica: «El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter... una morfología... Nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad. Está presente en todo su ser: subyacente en todas sus conductas, puesto que constituye su principio insidioso e indefinidamente activo... No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó...» (*Historia de la sexualidad*, México: Siglo Veintiuno Editores, Sociedad Anónima, 1978, p. 56).

Valentín Arregui llega a la cárcel con una postura ideológica maniqueísta, sufre una transformación como resultado de su relación con Molina y deja de ser verosímil cuando la combinación de sus rasgos semánticos se altera, se amplía. Al comenzar la novela, Valentín es tan verosímil (pero no tan estereotípico) como Molina; al terminar la novela, Valentín ha liberado a la «mujer» que lleva dentro. Su liberación utópica plantea la posibilidad de un nuevo ser sexual. Su inverosimilitud será por eso transgresora y subversiva. En este trabajo estudiaremos ese nuevo discurso de la sexualidad que *El beso de la mujer araña* enuncia a través de Valentín. Determinaremos bajo qué circunstancias y con qué fin se produce la liberación del personaje. Veremos, finalmente, cuál es la función del discurso homosexual en la formulación de ese discurso utópico que Arregui representa.

LA IMPLANTACIÓN DEL ESTEREOTIPO

Valentín, en su relación con Molina, funciona como un mecanismo de llamado al discurso. Su posición es siempre la del confesor, la del incitador. Molina, al «confesarse», explica su sexualidad a partir de estereotipos. Estos estereotipos se fundamentan en el «saber común» o, como diría Kristeva, en el «principio natural» (la ley, la norma). En el psicoanálisis de bolsillo, por ejemplo:

—Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.

—¿Te dicen eso?

—Sí, y eso les contesto... ¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo clarísimo en la cabeza (25).

Son estereotipos creados y propagados también por el cine:

—Al verlo por segunda vez me pareció más lindo todavía... Era un galán de película. Todo en él era perfecto, el modo de caminar, la voz ronquita pero por ahí con una tonadita tierna... movimientos seguros, y tan elegantes, y tan suaves, y tan de hombre al mismo tiempo (69).

Molina ha copiado los modales, actitudes, gustos y preferencias de la mujer burguesa. Su objeto no es sólo el hombre, sino una relación hombre-

mujer tal como ésta ha sido formulada por la sociedad occidental judeo-cristiana. Dice Molina: «Qué lindo cuando una pareja se quiere toda la vida... Es mi sueño... Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida...» (50). Molina ha internalizado la norma monogámica, el ideal de la pareja heterosexual, la cual disfruta de aceptación y a la que sólo se le pide, como afirma Foucault, «que se formule día tras día»¹⁰. Harold Beaver explica que la sociedad burguesa, al definir la pareja heterosexual como base de la vida social, pudo categorizar, analizar y descartar cualquier tipo de relación erótica como amenaza a la salud y como fenómeno *contre nature*¹¹. Molina asume el papel de la mujer en esta pareja tradicional. Porque es hombre, su sexualidad es entonces clasificada como una de las «múltiples perversiones» implantadas en Occidente desde el siglo diecinueve¹². Molina pertenecería, a pesar de su deseo de perpetuar el orden burgués, a ese grupo que Foucault denomina «la innumerable familia de los perversos»¹³. En su mismo lenguaje (las designaciones de «loca», «loquita» y «puto») hace una concesión peligrosa al discurso oficial. La homosexualidad, explica Foucault, ha tenido que hablar de sí misma con palabras ajenas:

... la aparición en la psiquiatría, la jurisprudencia y también la literatura de toda una serie de discursos sobre las especies y subespecies de homosexualidad... con seguridad permitió un empuje muy pronunciado de los controles sociales en esta región de la «perversidad», pero permitió también la constitución de un discurso «de rechazo»: la homosexualidad se puso a hablar de sí misma, a reivindicar su legitimidad o su «naturalidad» incorporando frecuentemente al vocabulario las categorías con que era médicamente descalificada¹⁴.

¹⁰ Foucault, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ Harold Beaver, «Homosexual Signs, In Memory of Roland Barthes», *Critical Inquiry*, 8, núm. 1 (otoño 1981), p. 102.

¹² Foucault, *op. cit.*, p. 49.

¹³ Los miembros de esta familia, «desde las postrimerías del siglo dieciocho hasta el nuestro, corren en los intersticios de la sociedad, perseguidos pero no siempre por las leyes, encerrados pero no siempre en las prisiones, enfermos quizá, pero escandalosas, peligrosas víctimas presas de un mal extraño que también lleva el nombre de vicio y a veces el de delito. Niños demasiado avispados, niñas precoces, colegiales ambiguos, sirvientes y educadores dudosos, maridos crueles o maniáticos, coleccionistas solitarios... llevan a los médicos su infamia y su enfermedad a los jueces» (*Ibid.*, p. 53).

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

DETRÁS DE LA PANTALLA

Explica Francine Masiello que las películas que narra Molina compensan el vacío de la existencia de ambos presos¹⁵. Para Steven Machen, las películas subrayan la «naturalidad» del orden social establecido, desalentando cualquier tipo de cambio. El efecto que tienen en Molina, explica Machen, es el de fomentar su pasividad porque «ha aprendido su lección»¹⁶. Roberto Echevarren considera la narración cinematográfica de Molina como un «discurso ajeno» por medio del cual el personaje «fabrica sus propios mitos a partir de su lectura de un sub-universo mitológico ya dado»¹⁷.

Las películas que narra Molina son todas en estilo, tono y temática resúmenes o compuestos de los melodramas norteamericanos de los años cuarenta y del cine mexicano de la década posterior. Los relatos de Molina reúnen, dialógicamente, aquellos elementos característicos del *horror film* de la época, especialmente las producciones de Val Lewton. Este tipo de film, entre los cuales la novela re-produce *Cat People* (1942) y *I Walked with a Zombie* (1943), «relied on suggestion, the power of the unknown, the oblique...»¹⁸. La violencia explícita del film de horror de los años treinta queda reemplazada en los cuarenta por un tipo de cine más sutil y sugerente, sin duda como reacción y respuesta (un modo de esconder la realidad) a la violencia bélica de la Segunda Guerra Mundial. La película mexicana que se narra en el texto es una combinación de películas de cabareteras de los años cincuenta. Este período en México, observa Carlos Monsiváis, tiene como centro de gravedad el melodrama cinematográfico:

... al melodrama todo se lo debemos... su proceso de catarsis al mayorero (con descargas emocionales aptas para todo público) es la clave del entendimiento familiar de la realidad. En el melodrama se conjugan la impotencia y la aspiración heroica de una colectividad sin salidas públicas¹⁹.

¹⁵ Francine R. Masiello, «Jail House Flicks: Projections by Manuel Puig», *Symposium*, núm. 32 (1978), p. 17.

¹⁶ Stephen M. Machen, «Media, Society and the Creative Impulse: Three Views in Contemporary Latin American Literature», Diss. University of New Mexico, 1980, p. 123.

¹⁷ Roberto Echevarren, «El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto», *Revista Iberoamericana*, núm. 44 (1978), p. 68.

¹⁸ Charles Higham y Joel Greenberg, *Hollywood in the Forties* (Londres y Nueva York: A. Zwemmer Ltd. y A. S. Barnes & Co., 1968), p. 58.

¹⁹ Carlos Monsiváis, «Notas sobre cultura popular en México», *Latin American Perspectives*, 5, núm. 1 (1978), p. 113.

Las películas narradas en *El beso de la mujer araña* reflejan globalmente la ideología imperante en la industria cinematográfica y fijan una imagen del ser humano. «A los cineastas», dice Machen, «les gustaría que pensásemos que la realidad 'objetiva' a la que apelan en sus creaciones es la realidad 'real', natural...»²⁰. Cada película a su modo sugiere que el individuo no puede propulsar ningún tipo de cambio en un mundo regido por fuerzas ajenas, desconocidas, inmutables. Y aquel que consigue penetrar el misterio, descifrarlo, termina devorado por la fiera como el analista de *La mujer pantera*. Pero en la novela es precisamente aquél que interpreta y cuestiona la fantasía del celuloide el que más se beneficia en la desconstrucción del mito cinematográfico. Valentín puede ver más allá de los trucos y las técnicas ricas del «brillo», el maquillaje y el *close-up*. Contrario a lo que ocurre en las películas, en la novela el personaje que crece, cambia y alcanza un triunfo (simbólico) es el que ha desafiado el discurso de los medios masivos poniendo en tela de juicio la «naturalidad» del mundo que éstos proyectan.

Molina, como el personaje de Gladys en *The Buenos Aires Affair*²¹, imita los modelos femeninos establecidos por el cine. La mujer en los films narrados es objeto de belleza, un adorno como Leni para el militar nazi, una fiera escondida bajo la faz angelical, víctima y a la vez portadora del mal, de lo siniestro. En la película nazi Molina simpatiza con Leni, la cantante traidora, y en la quinta película, basada en *I Walked with a Zombie*, Molina admite su identificación con Irena, la protagonista, una mujer marcada y condenada por «una leyenda terrible... que siempre la ha aterrorizado» y que termina con «la cara desfigurada de un zarpazo» (18), muerta. La mujer forma parte de lo desconocido, es lo «otro», esa fuerza misteriosa que el hombre define para controlarla. A este respecto dice Kate Millett:

El hombre creó la imagen de la mujer que todos conocemos, adaptándola a sus necesidades. Señalemos que éstas resultan, en gran parte, del temor que le inspira la «alteridad» de su compañera, noción que presupone la existencia del patriarcado y la implantación del varón como norma humana, como sujeto absoluto respecto del cual la mujer no es sino el «otro», es decir, un extraño²².

En *Milagro de amor*, la tercera película, los protagonistas alcanzan una relación ideal más allá de lo físico. Este relato, compuesto (o soñado)

²⁰ Machen, *op. cit.*, p. 113. La traducción es nuestra.

²¹ Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973).

²² Kate Millett, *Política sexual*, trad. Ana María Bravo García (México: Aguilar editor, Sociedad Anónima, 1975), p. 62.

por Molina para entretenerse a sí mismo, hace posible la unión entre una sirvienta fea y un joven hermoso. Pero la unión se realiza sólo después de haber perdido el hombre su belleza en un accidente; es decir, después de haber «descendido» al nivel de la sirvienta. Para Molina, la película sugiere la posibilidad de un milagro real: que Valentín vea más allá de su masculinidad (aquello que lo «afea») y conseguir así el amor de un hombre «verdadero» (heterosexual). En este sentido, la película es vehículo de reconciliación del yo con lo imposible, con lo inalcanzable; tiene por eso una función similar a la del sueño (la satisfacción); por su efecto catártico ayuda a mantener el orden establecido y garantiza la conformidad del receptor.

La sexta película trata el tema del destino irrevocable, predilecto del melodrama mexicano. La mujer es el objeto que se rebela contra la manipulación del hombre: «le dice que todos los hombres son iguales, que ella no es una cosa, algo que se maneja como ellos quieren, por capricho...» (229). Pero la protagonista se prostituye para ayudar al hombre, y el amor entre ambos, como es de esperarse, termina troncado por la fatalidad.

Valentín le ofrece a Molina la posibilidad de mirar detrás de la pantalla y desaprender su «lección». Pero Molina se siente amenazado por las intervenciones críticas de Valentín, ya que enjuician su código sexual «femenino», su modelo. Molina, como apunta Echevarren, «se presenta condicionado por distinciones nítidas entre roles sexuales: su insistencia en hablar en femenino muestra que hombre y mujer son para él categorías inviolables»²³. El mundo que Molina percibe como «natural» se despliega ante el lector como una fabricación cultural opresiva:

—Molina, hay una cosa que me gustaría preguntarte.

—¿Cuál?

—Es complicada. Bueno... es esto: vos, físicamente sos tan hombre como yo...

—Uhm...

—Sí, no tenés ningún tipo de inferioridad. ¿Por qué entonces no se te ocurre ser... actuar como hombre? No te digo que con mujeres, sí no te atraen. Pero con otro hombre.

—No, no me va...

—¿Por qué?

—Porque no.

—Eso es lo que no entiendo bien... Todos los homosexuales no son así.

²³ Echevarren, *op. cit.*, p. 74.

—Sí, hay de todo. Pero yo no, yo... no gozo más que así.

—Mira, yo no entiendo nada de esto, pero quiero explicarte algo, aunque sea a los tropezones, no sé...

—Te escucho.

—Quiero decir que si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos.

—...

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

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

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

—Entonces no tiene gracia.

—¿Qué?

—Bueno, esto es muy íntimo, pero ya que querés saber... La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo.

—No, eso está mal. Quién te habrá puesto esa idea en la cabeza, está muy mal eso.

—Pero yo lo siento así (246-247).

Es difícil controlar a una entidad que escapa a las leyes binarias de Occidente, por eso el discurso dominante disuelve y marca a las figuras híbridas. A Molina le es imposible entender la existencia de un ser que sea a la vez hombre (masculino) y homosexual (femenino), porque «no tiene gracia». La gracia está, sin duda, en la «actuación» de un rol pre-determinado por el discurso. Al «actuar» el rol pasivo, Molina hará transparente la represión ejercida por el hombre en la pareja burguesa heterosexual. Kate Millett vería esta represión como parte de una política sexual que le garantiza al hombre un estatus superior:

... la política sexual es objeto de aprobación en virtud de la «socialización» de ambos sexos según las normas fundamentales del patriarcado, en lo que atañe al temperamento, al papel y al *estatus* superior en la sociedad. El temperamento se desarrolla de acuerdo con ciertos estereotipos característicos de cada categoría sexual (la «masculina» y la «femenina»), basados en las necesidades y en los valores del grupo dominante, y dictados por sus miembros en función de lo que más aprecian en sí mismos y de lo que más les conviene exigir de sus subordinados: la agresividad, la inteligencia, la fuerza y la eficacia, en el macho; la pasividad, la ignorancia, la docilidad, la «virtud» y la inutilidad, en la hembra...²⁴

²⁴ Millett, *op. cit.*, p. 35.

OPRESOR Y OPRIMIDO

Dice James Ray Green a propósito de la sexualidad en *El beso de la mujer araña*:

Es paradójico que las insinuaciones a una visión liberada de la homosexualidad en las notas se contradiga en el deseo de Molina de perpetuar la represión sexual de una sociedad dominada por el hombre. En cierta medida la novela se alinea con una estructura de la sexualidad tan opresiva como una dictadura militar²⁵.

Nada puede estar más lejos de la propuesta que hace esta novela. Molina no toma conciencia de su condición alienada por miedo, un terror espantoso a quedarse sin nada. No olvidemos que Molina, en contraste con Valentín, proviene de una clase media baja que ha sido invadida totalmente por los clichés de la cultura de masas y sus estereotipos y que no ha desarrollado la actitud analítica que Valentín exige:

Vos no lo sentís así, te hicieron el cuento del tío los que te llenaron la cabeza con esas macanas. Para ser mujer no hay que ser... qué sé yo... mártir. Mira... si no fuera porque debe doler mucho te pediría que me lo hicieras vos a mí, para demostrarte que eso, ser macho, no da derecho a nada (247).

Afirma Green que «las estructuras de poder perpetuadas en la relación entre Molina y Valentín reprimen instantáneamente cualquier intento de liberación del totalitarismo»²⁶. Green ha pasado por alto el cuestionamiento que hace Valentín de su actitud hacia Molina. No se alinea la novela con una estructura totalitaria; al contrario, la expone, la examina, la desenmascara: «Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter» (19). ¿Se le puede objetar a Valentín que cuestione los fundamentos de su ideología, que examine sus raíces burguesas, sus contradicciones? La «sentimentalización» de Valentín podría leerse en el contexto de la novela como una apertura hacia una sociedad mucho más libre.

Valentín ignora que la autoridad opresiva sigue ejerciendo su poder en la celda, que se ha valido de Molina para descubrir su plan de acción.

²⁵ James Ray Green, «*El beso de la mujer araña*: Sexual Repression and Textual Repression», *La Chispa: Selected Proceedings*, ed. Gilbert Paolini (26-28 febrero 1981), p. 136. La traducción es nuestra.

²⁶ *Ibid.*, p. 138.

Pero esta autoridad no logra impedir el acercamiento entre los dos hombres ni consigue anular su deseo de «actuar como queremos el uno respecto al otro (...) en una isla desierta» (206). Valentín no abandona su lucha en ningún momento. Podríamos ver un debilitamiento en la renuncia total a su causa, cosa que no ocurre. Valentín descubre su vulnerabilidad y su sometimiento a la estructura clasista contra la cual milita: «... todo lo que está mal en el mundo, y que yo quiero cambiar, será posible que no me deje actuar...?» (335). Su relación con Molina en un comienzo perpetúa la estructura de opresor-oprimido de la pareja heterosexual, hecho que no deja de ser observado por el personaje: «—Y estamos tan presionados... por el mundo de afuera... ¿es posible que pueda tanto... el enemigo que está afuera?» (206). Al final, de la figura de cartón emerge un personaje complejo y atormentado:

—Sí, porque yo ha... hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me me... me... sigue gustando es... otro tipo de mujer, adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito (147).

LA UTOPÍA SEXUAL

El texto científico que aparece a pie de página en *El beso de la mujer araña* establece un diálogo con el texto ficticio (la historia de Molina y Valentín). Este diálogo queda potenciado por la eventual participación de un lector que cuestione, analice, rechace, acepte, recree, piense y se descubra a sí mismo en la utopía sexual de la novela. Esta utopía se presenta en el plano de la narración ficticia como una isla primordial. En el ensayo a pie de página se sugiere que la utopía es posible sólo cuando el hombre haya liberado a su mujer interior:

... la mujer más necesitada, y desesperadamente, de liberación, es la «mujer» que cada hombre lleva encerrada en los calabozos de su propia psiquis... todo ello significaría la más cataclísmica reinterpretación de la vida sexual en la historia de la humanidad, ya que replantearía todo lo concerniente a los roles sexuales y al concepto de normalidad sexual vigente en la actualidad (200).

Con el obvio propósito de reinterpretar «la vida sexual en la historia de la humanidad», *El beso de la mujer araña* ofrece al lector un largo ensayo que resume los trabajos de Sigmund Freud y Herbert Marcuse, entre otros, sobre la sexualidad y la homosexualidad. Se trata de textos

científicos que, como explica Puig, se han hecho represivamente inaccesibles²⁷. El discurso ficticio podría leerse entonces como una recreación en el espacio novelístico de las hipótesis propuestas por el discurso científico, es decir, como una «comprobación» de la teoría. Anotemos de paso que esta «investigación» que lleva a cabo el texto corre el peligro de claudicar a lo que Foucault denomina la *Scientia sexualis*²⁸, discurso característico del mundo occidental. Al proponerse revelar «la verdad», Puig acepta de antemano que esta verdad existe y que la ciencia (los discursos del psicoanálisis, de la antropología, de la sociología) es herramienta clave para encontrarla. La interpretación y clasificación que hacen los teóricos, los científicos y el mismo Puig podría enmascarar y compartimentar al sexo. De ser así, Puig estaría cayendo en la misma trampa que se propone destruir. Dice Foucault a propósito de esta *Scientia sexualis*:

... el discurso sobre el sexo, desde hace ya tres siglos hoy, ha sido multiplicado más bien que rarificado... Al hablar tanto del sexo, al descubrirlo desmultiplicado, compartimentado y especificado justamente allí donde se ha insertado, no se buscaría en el fondo sino enmascararlo: discurso encubridor, dispersión que equivale a evitación... Nuestra civilización, a primera vista al menos, no posee ninguna *ars erotica*. Como desquite, es sin duda la única en practicar una *Scientia sexualis*²⁹.

El discurso en *El beso de la mujer araña*, sin embargo, no es el discurso científico del que escribe Foucault, aunque ambos compartan ese intento de hacer hablar al sexo. En el discurso de la sexualidad que Puig compone, la *Scientia sexualis* es yuxtapuesta, dialógicamente, a la relación erótica que se desarrolla entre los dos personajes, una relación que Valentín pide sea sin palabras³⁰. El discurso científico en *El beso de la mujer*

²⁷ Dice Puig en la entrevista que le hace Marcelo Coddou: «... como sobre la homosexualidad se sabe muy poco —los trabajos científicos son recientes, están dispersos, generalmente expuestos en términos de comprensión difícil—, quise resolver así el problema de información, siempre, te insisto, tan represivamente escamoteada» («Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela, *El beso de la mujer araña*», *The American Hispanist*, 2, núm. 18 [mayo 1977], p. 28).

²⁸ Foucault, *op. cit.*, pp. 67-92.

²⁹ *Ibid.*, pp. 72-73.

³⁰ «Callado es mejor», dice Valentín. «No hables... por un ratito» (221). Y al final, en el último encuentro sexual: «Callado... callado un ratito» (266). Aunque podríamos alegar que Valentín pide silencio en el acto sexual para poder rendir, imaginando tal vez que hace el amor a una mujer, una interpretación como ésta no se sostiene en el texto. Valentín está consciente en todo momento de que hace el amor a un hombre. El silencio que pide es más bien la negación de los discursos (el cinematográfico de Molina y el político, psicoanalítico de Valentín) que se enuncian a través de los dos presos. El silencio es la única arma posible contra «los de

araña tiene la función de revelar, de dar voz a lo silenciado e inaccesible.

El último capítulo de la novela describe una isla primordial, un mundo natural y prehistórico como el de *Los pasos perdidos*, pero también como Macondo, una ficción posible sólo en los pergaminos o en el espacio novelístico. Es importante que sea Valentín el portavoz de esta utopía. Valentín es el nuevo hombre que puede habitar un mundo sin barreras sexuales. Con Valentín la novela subvierte el discurso patriarcal judeo-cristiano y las categorías de lo verosímil en la creación de un personaje, dándole al «macho revolucionario» una toma de conciencia que termina siendo una toma de la homosexualidad. «Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo» (83), le dice Molina a Valentín, a lo que éste responde: «Puede ser...» (83). Por eso la novela de Puig, como *Paradiso*, según observa Fernando Aínsa,

... ha dejado de ser el simple reflejo de una peripecia exterior, novelización de «una comedia humana» con estilos más o menos realistas, para convertirse en una compleja estructura de formas variadas, pero concebidas siempre como un auténtico «sistema alternativo» a la realidad³¹.

«Tenés miedo de despertarte y estar en la celda» (282), le dice Marta a Valentín en el pasaje final de la novela. La celda, que Valentín asocia con un desierto al principio de su sueño, se transforma en oasis: «... es un desierto lo que estoy viendo, ... ¿en vez de desierto, no será mar?, sí, es mar, y hay un trecho de playa muy caliente» (283). El desierto se transforma en un lugar donde «se oyen maracas» y «el ruido de las olas» (283), donde se alzan palmeras, donde cae una «orquídea salvaje» en la arena y aparece finalmente la nativa, en quien se desdobra Valentín. Dice Aínsa que casi todas las utopías han sido imaginadas en islas:

afuera». Responde Valentín a un reproche de Molina: «No me arrepiento de nada. Cada vez me convenzo más que el sexo es la inocencia misma» (224). En la última conversación que tienen los dos presos, durante la cual tiene lugar el «beso», Valentín describe a Molina como «la mujer araña que atrapa a los hombres en su tela» (265); Molina, que se ha identificado desde el comienzo de sus relatos fílmicos con las heroínas trágicas y misteriosas de sus películas, recibe con entusiasmo la metáfora (la araña) y el beso deseado. Este acto final entre los dos personajes, el beso, es la culminación de su diálogo, un entendimiento que por fin ha llegado a ser sin palabras.

³¹ Fernando Aínsa, «Imagen y la posibilidad de la utopía en *Paradiso*, de Lezama Lima», *Revista Iberoamericana*, núms. 123-124 (abril-septiembre 1983), p. 263. Véase también, del mismo autor, *Los buscadores de la utopía* (Caracas: Monte Avila editores, Sociedad Anónima, 1977).

La imagen de la isla evoca casi siempre la del paraíso. Al estar «cortada» del resto del mundo por el mar que la rodea, ese aislamiento parece protegerla y permite imaginar con más facilidad en una isla lo que es «otro», lo que puede ser «otro mundo» donde la felicidad sea posible³².

Y en ese «otro mundo» de Valentín no habría felicidad sin la «nativa». Después de hundirse en la profundidad del mar y escuchar los reproches de su madre por la muerte de su compañero (Molina), Valentín descubre la telaraña femenina:

... de la cintura a las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quién sabe qué... y yo le pregunto por qué es que llora y en un primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta que es eso lo que no se sabe, porque es un final enigmático, y yo le contesto que está bien así, que es lo mejor de la película porque significa que... y ahí no me dejó seguir, me dijo que yo quería encontrarle explicación a todo... (285-286).

Valentín se encuentra en una isla utópica donde consigue finalmente transformarse y encontrar a Molina, la mujer «encerrada en los calabozos de su propia psiquis», la mujer que la sociedad, con su constante vigilancia, se encargó de reprimir. Valentín ya había conceptualizado el crecimiento alcanzado gracias a su compañero: «He aprendido mucho de vos, Molinita» (263). Y este aprendizaje al final se asocia simbólicamente con el hambre: «... la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que me encontré...» (286). De esta manera se modifica el significado tradicional del «hambre», asociado con la necesidad del cuerpo y de la carne (connotación sexual) y se le crea un nuevo contexto simbólico. El *saber*, contrario al sexo, es una actividad del espíritu y se asocia a nivel metafórico con la sed de conocimiento. Saber aquí, consecuente con el planteamiento y la apertura de la novela a nivel sexual y social, es también comer, entender *con el cuerpo*.

³² *Ibid.*, p. 266.

EL DISCURSO DE LA HOMOSEXUALIDAD

Al individuo lo precede un lenguaje que, como afirma Vincent Descombes en *Modern French Philosophy*, «sostiene a la comunidad»³³. El individuo se define y se conoce a sí mismo en el discurso. Y dice Descombes del concepto «discurso», citando a Lacan:

Lacan... observa que el lazo de amor entre los miembros de la Iglesia o los camaradas de guerra fue establecido por el discurso. El lazo es *simbólico*. Las instituciones —iglesias, ejércitos— mantienen... un sistema significador. En tales comunidades organizadas, la ortodoxia es sinónimo de observación estricta de las formas. Es importante hablar de cierta manera, usar palabras «consagradas»...³⁴

Los significados de «hombre», por ejemplo: fuerte, viril, poseedor, penetrador, dominador, superior, son parte de un sistema significador que se legitima a sí mismo en la exclusión, definición y rechazo de los significados de *mujer* (débil, sumisa, pasiva, temerosa, subyugada, sentimental, etcétera), de todas aquellas «cualidades» aceptadas en ella y que en el hombre (homosexual) pasan a convertirse en «perversión». «La mujer», afirma Kate Millett, «no acuñó los símbolos con los que se le describe en el patriarcado... la idea cultural de la mujer es obra exclusiva del varón»³⁵.

Lo que dice Millett de la mujer puede también decirse del homosexual. El discurso homosexual ha tenido que definirse dentro de las categorías de un discurso heterosexual. En Occidente, explica Harold Beaver, la homosexualidad funciona como un concepto social disfrazado de fenómeno biológico. La homosexualidad, dice Beaver, representa un desafío a la estabilidad cultural porque amenaza el ciclo genético y toda la codificación elaborada de la sexualidad binaria. Es por eso que se la ha desarmado, transformándola en sueños infantiles y en chistes neuróticos para que deje de ser seria. A las «locas» («queens») se les ha negado un código distintivo³⁶.

Ese desarme del que habla Beaver ha sido en parte ejecutado por el discurso del psicoanálisis. Como afirma Julius Edwin Rivers en su intere-

³³ Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, trad. L. Scott-Fox y J. M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 106. La traducción al español es nuestra.

³⁴ *Ibid.*, p. 106.

³⁵ Millett, *op. cit.*, p. 62.

³⁶ Beaver, *op. cit.*, p. 106.

sante estudio de la obra de Proust, la teoría freudiana de la homosexualidad ayuda al *establishment* porque otorga las bendiciones de la ciencia a normas culturales establecidas desde hace mucho tiempo; por lo tanto, ayuda a asegurar la sobrevivencia de estas normas. Además, define la «enfermedad» como desviación de la norma, y el tratamiento, por ende, consiste en tratar de alterar la conducta y la actitud del sujeto para que se ajuste a las de una supuesta mayoría»³⁷.

Es de suma importancia, afirma Jonathan Katz, que el homosexual entienda su sexualidad como parte de un proceso histórico³⁸, como un discurso, agregaríamos, que se enuncia dentro de otro que lo excluye, lo define, lo obliga a volverse invisible o desesperadamente escandaloso. La definición del homosexual dentro de las categorías del discurso heterosexual ha llevado siempre la marca de un impedimento, de una desviación de las leyes «naturales» en el crecimiento del individuo. Esta marca definitoria ha sido sin duda un instrumento clave para despojar al homosexual de toda posibilidad de autodefinition fuera de las reglas de los estereotipos; posibilidad de encontrar un discurso que no connote la inferioridad que le es atribuida al homosexual, como a la mujer, en el discurso patriarcal de la sexualidad.

El doctor C. A. Tripp, en su libro *The Homosexual Matrix*, estudia entre muchos otros el estereotipo del homosexual afeminado y dice en su ensayo «The Psychology of Effeminacy» que en muchas lenguas cada palabra que designa la homosexualidad es sinónimo de «amujerado». La homosexualidad entonces se entiende como un tipo de masculinidad «dañada». Y es que, observa Tripp, mientras mayor sea el tabú de la homosexualidad, mayor será la ilusión de universalidad heterosexual³⁹.

La victoria del homosexual es sutil y compleja. Son precisamente los homosexuales, dice Harold Beaver, junto con los soñadores, los poetas y

³⁷ Julius Edwin Rivers, *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times and Art of Marcel Proust* (Nueva York: Columbia University Press, 1980), p. 15.

³⁸ Jonathan Katz, *Gay American History* (Nueva York: Tomas Y. Crowell, 1976), pp. 1-2.

³⁹ Tripp observa que en los homosexuales de clase baja (como lo es Molina) predomina una tendencia a la feminidad y a la sumisión. Un hombre heterosexual muchas veces seduce a un homosexual afeminado sin sentir su «hombria» o su «machismo» amenazado, siempre que no se deje penetrar y no ejecute *fellatio* en su compañero. Explica Tripp: «In the eyes of certain lower-social-level men in particular, it is as if a male's effeminacy at the extremes of nellyness is simply a legitimate femininity — so much so that one's own actions, if kept dominant enough, are still seen as completely heterosexual» (*The Homosexual Matrix*, Nueva York: The New American Library, Inc., 1976, pp. 160 y 168).

los neuróticos, los que producen signos y propulsan cambios; son esos a quienes se les llama «desviados» los agentes de la cultura, aquellos que extienden la retórica de los sistemas de signos⁴⁰. El beso traicionero de la mujer pantera, que destruye, se convierte en el beso de la mujer araña; una araña cuya tela, lejos de atrapar a Valentín, le ofrece la oportunidad de cambiar, de crecer, tal vez de liberarse. El discurso del homosexual podría representar así, en *El beso de la mujer araña*, un paso intermedio, el primer borrón o tachadura en la línea diferenciadora de los significados de *hombre y mujer*.

Molina, a pesar de su resistencia al cambio, hace visible el lado reprimido del hombre heterosexual. Por su identificación con la mujer, muestra la explotación sufrida por ésta en la sociedad patriarcal. «La función social del homosexual», señala Marcuse en la cita del narrador científico de la novela, «es análoga a la del filósofo crítico... su sola presencia resulta un señalador constante de la parte reprimida de la sociedad» (199). Y Molina, además, como el *castrato* de Roland Barthes, «... al copiar a la mujer, al asumir su posición al otro lado de la barrera sexual..., transgredirá la morfología, la gramática, el discurso...»⁴¹. El homosexual cometerá un crimen *contre culture*. Esta transgresión, en *El beso de la mujer araña*, hará lugar a una visión más amplia de la sexualidad humana:

—Es que cuando estás acá, ya te dije, ya no soy yo, y ése es un alivio. Y después, hasta que me duermo, y aunque vos estés en tu camita, tampoco soy yo. Es una cosa rara... ¿cómo te explico?

—Decímelo, vamos.

—No me apures, dejame que me concentre... Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...

—... fuera de peligro.

—Sí, ahí está, ¿cómo lo sabés?

—Porque es lo que siento yo (238).

Michel Foucault describe en su *Historia de la sexualidad* a una sociedad que ha categorizado lo perverso, que ha silenciado y a la vez gritado un tipo de verdad sobre el sexo⁴². Y Herbert Marcuse propone, como alternativa a esta sociedad, un mundo en el que la sexualidad ya no dependa del «principio de rendimiento» y en la cual exista en todos los ámbitos una erotización total. Marcuse ve este proceso como un regreso físico y

⁴⁰ Beaver, *op. cit.*, p. 109.

⁴¹ Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller (Nueva York: Hill and Wang, 1974), p. 66.

⁴² Foucault, *op. cit.*, p. 71.

social a la sexualidad polimorfa pregenital. Una reactivización de las tempranas etapas de la libido disolvería las instituciones presentes de la sociedad y entonces declinaría la supremacía genital⁴³.

Dennis Altman ve la liberación, de manera similar a la de Marcuse, en la resurrección de un impulso original: el impulso a disfrutar del cuerpo en su totalidad, a concebir la búsqueda de goce sensual como un fin en sí mismo, libre del concepto de «procreación»⁴⁴. Es ésta la concepción de la sexualidad por la que aboga *El beso de la mujer araña*. «Para mí», ha dicho Manuel Puig, «la única sexualidad natural es la sexualidad *total*... Si la gente fuera realmente libre no se definiría dentro de los límites de un (solo) sexo»⁴⁵. La homosexualidad vendría a representar un paso intermedio, importante, entre una concepción del sexo como fenómeno de utilidad con determinados fines y el sexo como fin en sí mismo.

El beso de la mujer araña presenta un mundo alternativo por medio de Valentín, un hombre que ha asumido su bisexualidad y que ha «liberado» a la mujer que lleva dentro. En el nuevo mundo que el texto propone no existirían los roles sexuales estereotípicos; el lenguaje no llevaría inscritas las leyes patriarcales dentro de las que se define la sexualidad en Occidente; no habría explotadores y explotados, heterosexuales y homosexuales, diablos y ángeles, fuertes y débiles; no habría traición; la sexualidad, en palabras de Marcuse, sería polimorfa, total. Y este mundo utópico, parece sugerir *El beso de la mujer araña*, se puede conseguir en el aislamiento, en un espacio sin vigilancia como la isla de Valentín al final de la novela. Se trata de un mundo ideal que hasta hoy sólo se ha conseguido en la praxis de la escritura. Pero claro, *escribirlo* es ya un gran paso.

⁴³ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (Nueva York: Alfred. A. Knopf, Inc., y Random House, 1962), p. 184.

⁴⁴ Dennis Altman, *Homosexual: Oppression and Liberation* (Nueva York: Outerbridge & Dienstfrey, 1971), p. 86.

⁴⁵ Christ, *op. cit.*, p. 28.