El acto de leer y el acto de escuchar en *El beso de la mujer araña*

Antonio Gerson Bezerra de Medeiros

Según Wolfgang Iser, en el segundo volumen de *El acto de leer*, la razón por la que a menudo nos decepcionamos con la versión cinematográfica de una novela no se debe al hecho de que veamos una gran diferencia entre lo que vimos en la adaptación del libro y lo que imaginamos al leerlo. De hecho, esta decepción se debe a la exclusión que sentimos por la ausencia de nuestra participación en la existencia de la imagen representada y, en consecuencia, en la pérdida del placer específico que la actividad de la lectura puede proporcionarnos.

Como afirma Iser, la lectura solo se convierte en un placer cuando entra en juego nuestra productividad, es decir, cuando los textos nos instigan a participar en su realización. La obra literaria es más que el texto. Tiene un carácter virtual que se materializa en la convergencia del texto con el lector.

La lectura de *El beso de la mujer araña* provoca que el lector participe desde el primer diálogo del primer capítulo, debido a la falta de marcas que identifiquen a los personajes. De modo que el lector, solo poco a poco, los identificará (Molina y Valentín), y sabrá dónde se desarrolla esta conversación (en una celda de prisión). Hay una economía de información que se le da, poco a poco, al lector, para mantenerlo interesado y partícipe de la historia.

El modelo que llamo «narración triangular» persiste y se perfecciona en *El beso*, que se basa en que un personaje le cuenta a un segundo personaje algo externo a ambos (vértice).

Se puede decir que en *El beso* la preocupación por contar una historia, la elección de dos personajes que viven en un lugar cerrado y el deseo de Puig de ser comprendido por un mayor número de lectores, hicieron más acentuado el uso de los recursos narrativos ya intentados en otras novelas suyas.

Según Ricardo Piglia en *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, *El beso* representa un punto de inflexión en la poética de Puig, que ahora incluye la grabación de voces del presente, un procedimiento que aparecerá en las futuras novelas. Para la creación de la guerrilla Valentín Aguirre, Puig estuvo con expresos políticos y tomó notas de esas conversaciones. Es interesante destacar que a partir de *El beso* parte de las voces ya no provienen de los recuerdos de infancia del autor, a partir de ese momento se intensificará un procedimiento que se apropie de la grabación o de la transcripción de las voces.

Cuando recordamos que la novela *El beso de la mujer araña* —publicada en España en 1976 y que estuvo censurada en Argentina hasta el fin del régimen militar— trata, a grandes rasgos, de un personaje, un homosexual, decorador de escaparates, llamado Luis Molina, que cuenta las películas que más le gustan a Valentín, un preso político con el que comparte una celda, podemos pensar que en el caso de Valentín, que escucha a Molina contar las historias de las películas, se recupera parte de este trabajo de elaboración mencionado por Iser.

Por lo tanto, en el acto de escuchar, Valentín imaginará las películas contadas por Molina, y el lector de la novela hará lo mismo, tanto para las películas como para todo lo demás que sucede entre estos dos personajes dentro del espacio limitado de una celda de prisión.

Por mucho que Molina diga que considera las películas como escapismo, los comentarios que hacen sobre ellas revelan las diferentes perspectivas del mundo de estos personajes y cuando hablan de regímenes autoritarios en las películas nazis están hablando de la Argentina de los años setenta, la dictadura y la censura. Como afirma Iser, «los textos de ficción responden a situaciones de su tiempo» (p. 23).

La trama de las películas contadas por Molina, algunas de ellas inventadas a partir de películas reales, como *Cat People* (1942) y *I walk with a zombie* (1943) —ambas de Jacques Tourneur— y *The Enchanted Cottage* (1945) de John Cromwell, o creadas por Puig para el libro, revelan gran parte de la identidad de este personaje, de sus idealizaciones, funcionando como una forma de seducción y acercamiento a Valentín, pero también anticipando en sus narraciones algunas de las transformaciones de estos personajes y acontecimientos que les sucederán. Por ejemplo, el trágico destino de la heroína de la película nazi, que se sacrifica en nombre del amor, es un presagio de lo que le sucederá a Molina.

Puig utiliza la narración cinematográfica realizada por Molina y otras estructuras narrativas que componen la novela, como el informe policial, las rúbricas de contenido psicoanalítico, los flujos de conciencia y los delirios transcritos. El uso de estas otras estructuras narrativas surge como una alternativa encontrada por Puig para compensar la ausencia de un narrador omnisciente. Esta ausencia es responsable por la intensificación de la respuesta imaginativa que provoca su lectura, ya que corresponderá al lector relacionar cada estructura narrativa y comprender su función para contar la historia.

Según Luiz Costa Lima, en la introducción a *La literatura y el lector*, es el vacío en el texto lo que exige la participación del lector. No es una obra de complementación, ya que no existe una interpretación única y correcta del texto literario, sino, más bien, de suplir las indeterminaciones provocadas por los vacíos en el texto. Iser sugiere el desplazamiento de la búsqueda de sentido de la obra, de lo que significa, a lo que le sucede al lector (qué efectos) cuando su lectura da vida a textos de ficción.

Según Iser, es la indeterminación del objeto estético en el texto lo que hace necesario que la imaginación del lector lo aprehenda. La indeterminación, sin embargo, no significa que la imaginación sea completamente libre de imaginar cualquier cosa. Iser nos enseña que «la actualización del efecto no es previa ni arbitraria». Por el contrario, las estrategias textuales delinean los caminos por los que se orienta la actividad de la imaginación. De esta manera, el objeto estético puede constituirse en la conciencia receptiva.

Como la voz que cuenta la película lo hace de memoria, hay momentos en los que Molina no recuerda alguna parte de la película. También sucede que la voz que escucha, Valentín, sospecha que Molina estaría inventando las partes olvidadas. Valentín tampoco entiende algunas de las referencias que hace Molina, sobre todo aspectos relacionados con el universo de este, como la indumentaria y la moda, que para Valentín podrían saltarse. Como un escaparatista, Molina embellece la historia que cuenta a partir de sus fantasías e idealizaciones, su apreciación estética de la belleza, mientras que Valentín le hace percibir los aspectos políticos y sociales de las películas desde el punto de vista de un marxista.

Entre las formas practicadas para inducir al lector a una actividad más intensa de formación de representaciones, Iser cita la técnica del suspenso, cuyo efecto, aunque bastante simple, es muy eficiente.

Molina, como buen conocedor de películas, aplica la técnica del suspenso para retener la atención de su oyente: «Un poquito no más, me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, si no no está contento. En la radio antes te hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas» (p. 44).

Ricardo Piglia en *Las tres vanguardias* sostiene que hay similitudes en la forma en que Molina narra las películas con los procedimientos de construcción narrativa de Puig. Es como si comentara, y anticipara, los procedimientos narrativos empleados por Puig.

Al final del libro, habrá una transformación radical entre los dos personajes; Piglia llama a esto el juego de las transformaciones de este mundo estereotipado en el que cada personaje comienza a tomar el lugar del otro. Piglia nos dice que el resultado de este encuentro de subjetividades, aparentemente tan opuestas, se traducirá en la formación política de Molina y en la educación estética de Valentín.

Pero justo antes del trágico desenlace del libro, este asombroso intercambio de identidades que Puig hace creíble se muestra a través de una delicada escena del encuentro sexual entre los dos personajes.

El siguiente breve fragmento, cercano al desenlace de la novela, presenta el cambio de perspectiva entre los dos personajes, que puede relacionarse con una de las principales características de la lectura, que es permitirnos ver el mundo

desde una percepción de la realidad diferente a la nuestra, «trascendiendo nuestra posición en el mundo» y proporcionando así la ampliación de nuestro mundo.

Cito un fragmento de *El beso*:

> —Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar.
>
> —Qué lunar? … Yo tengo un lunar, no vos.
>
> —Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar, … que no tengo.
>
> […]
>
> Me pareció que yo no estaba… que estabas vos solo. O que yo no era yo. Que ahora yo… eras vos» (p. 234).

Uno de los aspectos más instigadores de la escritura de Manuel Puig es la forma en que sus novelas, a través del trabajo con las diversas voces narrativas, movilizan la participación del lector, sacándolo de un estado de acomodación y desafiándolo, a través del llenado de vacíos, a un juego de construcción de significados.

El lector en Puig es más el que escucha la conversación entre dos personajes, y desde el acto de escuchar participa de la historia, que aquel a quien se le cuenta una historia. Puig escribió pensando en la belleza, la mejor manera de decirla y cómo decirla. Como declaró en entrevistas, lo más importante para él era escuchar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cabrera, Delfina (2016). *Las lenguas vivas: zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Iser, Wolfgang (1996). *El acto de leer: una teoría del efecto estético*. Traducción de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1 v.

Lima, Luiz Costa (2002). *La literatura y el lector: textos de Estética de la recepción*. Selección, coordinación y traducción de Luiz Costa Lima, 2 (edición revisada y ampliada). Río de Janeiro: Paz e Terra.

Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Editado por Patricia Somoza. Buenos Aires: Eterna Cadencia.