La escritura de las voces en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig

Antonio Gerson Bezerra de Medeiros
Doctorando Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

Considerado como un concepto definitorio de la perspectiva estética de Manuel Puig, el término «escucha literaria» fue utilizado por Alberto Giordano (2001) para referirse al procedimiento puiguiano de transformar las «voces escuchadas» en «voces literarias», como ocurre con la voz de la tía en *La traición de Rita Hayworth* (1968).

Al mismo tiempo que la «escucha literaria» es amorosa, en el sentido de sentirse atraída por la singularidad de esa voz, también se caracteriza por un distanciamiento crítico que hace que dicha voz no sea representada tal como fue escuchada, sino recreada a partir de su presentificación, convirtiéndola así en una voz literaria.

Llamamos «narración triangular» a un procedimiento recurrente en la escritura de Puig, en el cual la ausencia del narrador tradicional es reemplazada por la interacción entre dos o más voces, mediadas por un tercero ausente (que puede ser un personaje, una película, un episodio de radionovela, etc…):

> Paradójicamente gran parte del diálogo está construido como un biombo, ya que los personajes no hablan directamente de sí mismos sino de películas; esta narración indirecta permite un juego de implicaciones donde aparecen cifrados la subjetividad y el deseo. (Echavarren, 1978, p. 65-75).

La voz materna «es una voz la que cuenta algo, desde lo más oscuro de la oscuridad», nos susurra Aira (1991) en el texto *El sultán*. Solo otro gran escritor podría ofrecernos una imagen poética que sea, al mismo tiempo, tan sugestiva y reveladora de la escritura de las voces en Puig: una voz (MADRE) que le cuenta una película en una sala de cine a su niño, una voz (MOLINA) que cuenta películas en la oscuridad nocturna de una celda de prisión.

Como la mayoría de las películas exhibidas estaban subtituladas, por ser una preferencia del público latinoamericano y por ser un proceso más económico, era necesario que su madre le contara lo que se decía en la pantalla. La voz materna es, por lo tanto, la primera voz que cuenta. Siendo el germen del modo puiguiano de contar una historia, al que llamamos «narración triangular.»

> La voz de Male le explicaba todo lo que él no comprendía; así que uno podría decir que veía aquellas películas a través de los ojos de la madre.

> Como espectador absorbía, al principio, más de lo que podía comprender. (JILL-LEVINE, 2002, p. 42).

Molina y Valentín comparten una misma celda en una prisión de Argentina en 1975. Molina es un decorador de vitrinas, encarcelado por corrupción de menores, y Valentín es un preso político que participaba en un grupo de activistas en apoyo a la huelga de obreros de una fábrica de automóviles. El director de la prisión le prometió la libertad condicional a Molina si lograba obtener información de Valentín que ayudara en la captura de los otros miembros del grupo revolucionario.

En un primer momento, podríamos decir que se trata del insólito encuentro entre un homosexual que se identifica con la mujer sumisa de los años 1940 y un militante revolucionario a quien Molina le cuenta sus películas favoritas. Pero esas identidades iniciales son solo una de las formas de prisión de las que estos dos personajes habrán de liberarse al conocerse mejor.

> Ésa es la idea primera que yo tenía para la novela: que esos dos prisioneros se encontraran a través de un mediador (las películas), porque de otra manera no podrían hablar uno con otro. (PUIG apud ROMERO, 2006, p.178).

Pensando en la «narración triangular» y en la «voz que cuenta», podemos considerar que Molina es la voz que narra las películas a Valentín, que es la voz que escucha, pero que también desea contribuir con la historia. El elemento ausente son las películas, que sirven no solo para introducir a los personajes, sino también para intermediar entre ellos y permitir que, en ausencia de un narrador, la historia pueda desarrollarse.

Las películas funcionan como intermediarias, o como el vértice de ese triángulo narrativo que provocan al lector, sin la ayuda del narrador, a establecer las posibles relaciones entre lo que se cuenta, «quién lo cuenta» y «a quién se le cuenta».

Debido a ausencia de un narrador tradicional en Puig, son las voces narrativas las que deben dar al discurso hablado algún orden y secuencia que hagan que la historia tenga sentido y que exista un encadenamiento de las acciones. A diferencia del narrador tradicional que cuenta una historia al lector, en las novelas de Puig, generalmente, un personaje cuenta una historia a otro personaje. El lector es más bien quien escucha la conversación, que aquel a quien se le narra una historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

Aira, C. (1991). «El sultán». *Paradoxa*. Literatura/Filosofía 6.

Echavarren, Roberto. (1978). «El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto». En *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 44, n. 102-103, p. 65-75, jan./jun.

Fiorini, J. F. (2022). A *constelação do kitsch em Manuel Puig*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso.
Giordano, A. (2001). *Manuel Puig: la conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
Jill-Levine, S. (2002). *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
Romero, J. (2006). P*uig por Puig: imágenes de un escritor*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
Puig, M. (2025). *O beijo da mulher-aranha*. São Paulo: Todavia.