

La lectura: una enseñanza (acerca de *El beso de la mujer araña*)

Leonardo Berneri¹

Universidad Nacional de Rosario
bernerileonado@gmail.com

Resumen: *El beso de la mujer araña* narra el aprendizaje de un modo de lectura. A partir de los relatos de películas que Molina cuenta a Valentín, la lectura de los dos personajes entra en disputa: una lectura es exegética y analiza ideológicamente el sentido de los films; la otra es vital y suspende el juicio acerca del sentido al conjugar el film con el relato de la propia vida, en un juego de identificaciones a través del cual el personaje mezcla de literatura y vida. No se trata de una lectura bovarista que buscara imitar el arte sino de leer el arte desde la propia vida y entender la vida a través de la experiencia de la lectura. Ese lector cerebral, crítico e inteligente que es Valentín acaba descubriendo la lectura como un acontecimiento indeterminado que sucede antes de que la pulsión hermenéutica establezca los poderes de conmoción del texto.

Palabras clave: Manuel Puig – Lectura – Literatura y vida – Aprendizaje

Abstract: *Kiss of the spider woman* narrates the learning of a way of reading. Based on the film stories that Molina tells Valentin, the reading of the two characters comes into dispute: one of these is exegetical and ideologically analyzes the meaning of the films; the other one is vital and suspends judgment about meaning by combining the film with the life story of the reader, in a game of identifications through which the character mixes literature and life. It is not a bovarian reading that seeks to imitate art, but it is about reading art from one's own life and understanding life through the experience of reading. That cerebral, critical and intelligent reader that Valentin is ends up discovering reading as an indeterminate event that happens before the hermeneutical drive stabilizes the text's powers of shock.

Keywords: Manuel Puig – Reading – Literature and life – Learning

¹ **Leonardo Berneri** (San Lorenzo, 1991) es profesor de Lengua y literatura y Magíster en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario con su tesis sobre la ficcionalización de la lectura en las novelas de Manuel Puig. Estudia Bibliotecología y se desempeña como docente y bibliotecario en escuelas de enseñanza secundaria. Actualmente escribe su tesis doctoral acerca de la obra de Elvio E. Gandolfo.

Hay una canción de Loquero, mítica banda del punk argentino, que repite en su estribillo la siguiente frase: “si puedo zafar del mundo real / seré un militante de la utopía”. Se trata de una idea paradójica. Si, por un lado, la idea de militancia se podría definir como un deseo de actuar sobre lo real para transformarlo, por el otro, la condición que se enuncia para lograrlo es “zafar”, huir, escurrirse, de eso mismo que se desea cambiar. Para “militar la utopía”, el sujeto de la canción debería posicionarse en una zona aporética, imposible: *más allá* de lo real, de aquello de lo que intenta escapar, pero, a la vez, *en* lo real, para desplegar su labor militante. La palabra *utopía* no podría ser más pertinente. Ese no lugar en el cual se situaría el sujeto es el único posible para hallar nuevas posibilidades en lo existente. La tarea del militante consistiría en salirse de las lógicas de lo posible, es decir, de lo dado, para tratar de hacer que lo imposible sea posible (como dice otra canción, esta vez de Illya Kuryaki and the Valderramas). A la busca de esa posibilidad imposible se despliega el deseo del militante.

Esta condición paradójica que enuncia la frase de la canción de Loquero sirve para expresar también el modo en que se concibe la lectura en las novelas de Puig, según los momentos en que esta aparece ficcionalizada. El lector prototípico de Puig es Toto, ese niño que, en *La traición de Rita Hayworth*, se pasaba las horas de la siesta, donde la ley paterna imponía el silencio, recordando las películas que había visto con su madre. Toto relataba las películas y en el discurrir de su voz ensimismada, susurrante, su propia vida se colaba y se mezclaba con el mundo de las maravillas creadas por Hollywood: de repente su tío, o su maestra, o él mismo, eran un personaje más y la trama, como un espejo distorsionado de feria, hablaba de sí. Sus miedos, sus frustraciones, sus deseos aparecían representados en ese discurso loco e inagotable; pronto la película quedaba olvidada. Por un lado, Toto lee el texto de las películas desde la vida y el texto se ve transformado en algo distinto a lo que era: es una lectura irreverente e irrespetuosa con el sentido original del texto –si es que existe algo así–; por el otro, interpreta su

propia vida a partir de las palabras y las herramientas que la ficción le otorga. Lee el texto desde la vida y la vida desde el texto. Escapar del mundo real para volver sobre él, pero escapar llevando lo real al otro lado y volver con las armas de la ficción: esta es la condición paradójica que abre una lectura que estalla los límites entre arte y vida.

En *El beso de la mujer araña*, Molina es el personaje que encarna este modo de lectura. No es el único lector de la novela, también está Valentín. Por lo que la lectura es siempre, al menos, doble: al narrar las películas que vio, Molina realiza una lectura que se transforma en relato, como el discursar de Toto. Valentín lee al escuchar ese relato (nótese que usamos la idea de lectura en un sentido amplio). Los modos que asumen estas lecturas son opuestos. Mientras que Molina es el típico lector puiguiano, que halla a partir de la lectura un modo de darse un ser en el lenguaje; Valentín personifica un modo de lectura totalmente distinto: es el lector exégeta, el lector que busca las claves interpretativas para hallar el sentido del texto. En la heterotopía de la celda, donde de algún modo se suspenden las coerciones del mundo exterior, estos dos personajes, ambos disidentes o marginales pero absolutamente extraños entre sí, se ven forzados a entrar en conversación, y sus modos de lectura entran en conflicto.

En cada una de las seis películas que cuenta Molina se narra la problemática relación amorosa entre una mujer y un hombre, asediados por las condiciones desfavorables que les han tocado en suerte. A través de su arte de narrar Molina conjura las miserias a las que están entregados los dos. No es incorrecta la comparación, repetida por la crítica², de Molina con Sherezade, con la salvedad de que aquí la palabra no salva solo al narrador sino, al menos momentáneamente, a ambos. La narración es el refugio bajo el cual hallan el modo de subsistir. Pero no es un escapismo ni una distracción, Molina no es Madame Bovary: la narración, como en toda

² Cf. Garrido Domínguez, Waisman, Piglia (*Las tres vanguardias*).

ficcionalización de la lectura en Puig, regresa sobre lo real para nombrarlo; cada película es una puesta en abismo del modo en que Molina ve la situación en la que se encuentran, es decir, impedidos para amarse por las constricciones que la sociedad ha cargado sobre ellos y signados por una realidad desfavorable en la que la vida de ambos pende del arbitrio del aparato represivo. De una forma u otra, la fatalidad, la imposibilidad y la opresión constituyen la atmósfera de todas y cada una de las películas; Molina recrea las películas que vio, en un gesto que mezcla indefinidamente lectura, narración y vida, de modo tal que le permitan nombrarse a sí mismo y a su situación en el espacio que el devenir de la voz va construyendo. Sus narraciones son siempre juegos especulares en los que halla la posibilidad de verse representado bajo la figura –siempre femenina– del personaje principal de cada una.

La primera película es *Cat people* o *La marca de la pantera*. Irena, la protagonista, teme ser el monstruo enigmático de una leyenda que circula por su tierra natal que asegura que se transformará en pantera cuando bese a un hombre y lo devorará. “A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas” (Puig 9). Es el *incipit* de la novela, que es a la vez el comienzo del relato de la película. La rareza es el rasgo que une a todas las mujeres de las películas de Molina y que, a la vez, las une con él. Todas ellas ocultan algo: la mujer que oculta su condición animal, la doble agente de espionaje, la sirvienta cuyo rostro despreciable guarda una belleza impensada, la mujer zombi, la cantante que se prostituye a escondidas de su amado. “Los films se parecen entre sí porque tratan un tema común: el de la identidad oculta o doble”, dice Oviedo (616). El monstruo humano es, según Foucault, aquel individuo que transgrede las leyes en un sentido jurídico-biológico. “La figura de un ser mitad hombre mitad bestia (...), las individualidades dobles (...), los hermafroditas (...) representan bien históricamente las figuras arquetípicas de esa doble infracción (...) El monstruo humano combina a la vez lo imposible y lo prohibido” (61). Todas

las mujeres de las películas comparten la cualidad de lo monstruoso, presentan esta naturaleza doble que las condena a una existencia trágica y las hace irresistibles en su misterio. Es la imagen que Molina construye de sí. El monstruo aterriza pero también puede fascinar, y el halo fantasmagórico que el relato de las películas va creando, cubre la atmósfera de la celda y permite a Molina transfigurarse en esas mujeres-monstruo. Como la mujer pantera, él también “tiene miedo de no ser una buena esposa” (Puig 26) para Valentín pero, de todos modos, “lo único que quiere es poder despertarse cada día para volver a verlo” (21), así que espera, igual que ella, agazapado en las sombras del relato.

“Te voy a explicar”, dice Valentín. Mechándose en la narración de las películas, la muletilla insiste. “Te voy a explicar”, dice, y da su análisis del relato. El resultado es la detención: Molina se ofende y deja de contar. “¿Por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es esa?” (Puig 23). La explicación de Valentín de *La mujer pantera* halla en el psicoanálisis la clave interpretativa:

Está bien la película (...) ¿Pero sabés que me gusta?, que es como una alegoría, muy clara además, del miedo de la mujer a entregarse al hombre, porque al entregarse al sexo se vuelve un poco animal, ¿te das cuenta? (36).

Molina, escéptico de los poderes de esa lectura, lo deja hablar: “Seguí, voz de la sabiduría” (37). Y Valentín continúa “explicándole” la película: “Y ahí está el problema, porque él [el psicólogo al que ella teme visitar] la excita, y por eso se resiste a entregarse al tratamiento” (37) La lectura hermenéutica, aunque en un primer momento precisa del texto para hallar las claves de su interpretación, una vez que lo logra puede descartarlo (Valentín ni siquiera ha visto la película ni ha finalizado de escuchar el relato de Molina) pues sabe que nada traicionará al orden descubierto de los sentidos que lo conforman. “La lectura hermenéutica supone que el lector lee en espejo, o al menos que para leer tiene que leer en espejo, rechaza la diferencia, y al rechazar la

diferencia en lugar de leer el texto no hace más que imaginizarlo” (Ritvo “Primera clase” 27). Cada momento de la película servirá a Valentín para hallar una confirmación a sus ideas.

Nada más ajeno a la hermenéutica que la lectura de los otros personajes de Puig, de personajes como Toto, como la Raba o como Nené de *Boquitas pintadas*, como Molina: el texto nunca es un misterio a develar, no esconde ninguna verdad o sentido que el lector debiera detenerse a descubrir. Los personajes “cuentan las películas para hablar de otra cosa”, dice Speranza (15). La hermenéutica, parece insinuar la política de la lectura de Puig, es la negación de la lectura. Leer no tiene nada que ver con interpretar: en la lectura de Molina o de Toto es la vida lo que se juega y no el sentido. Escribe Blanchot: “Leer, en el sentido de la lectura literaria, ni siquiera es un puro movimiento de comprensión, el conocimiento que mantendría el sentido liberándolo. Leer se sitúa más allá o más acá de la comprensión” (176). La lectura como experiencia vital.

Valentín, en cambio, sufre de lo que Nicolás Rosa llamó la “pandemia hermenéutica”: no hace otra que leer e interpretar al mundo convertido en signo, es una “registradora sígnica y una pequeña máquina paranoica de interpretar” (35). Valentín es incapaz de volverse sensible a las potencias de identificación que Molina le ofrece en la narración y a la plasticidad de la materia textual para volverse apropiable.

En ese espacio de disponibilidad para hallarse a sí mismo que Molina con su voz va escribiendo, no solo hay lugar para su autorrepresentación desfigurada en lo monstruoso irresistible, sino que hay lugar también –y en esto consiste el poder seductor de su narración– para Valentín. La novela se estructura en este proceso de seducción como un diálogo agónico, un diálogo socrático de dos voces en discusión: la del mentor, que sería Molina, y la del alumno, Valentín. Mientras la voz del alumno se empeña en mantenerse en la comodidad que sus ideas le brindan, la voz del mentor intenta rasgar en la grieta que hará que todo el edificio conceptual tambalee.

Molina busca mostrar la falla en la univocidad totalizante de los saberes de Valentín porque sabe que aquello que se yergue con la certeza absoluta de sí es ciego a lo que deja afuera. Molina viene a hacer vacilar el orden en el que se sostiene no solo la lucha sino toda la existencia de Valentín. No para destruirlo pues Molina, desde su intuitivo modo de concebir el mundo, es sensible también a las injusticias contra las que Valentín combate, sino para ponerlo en riesgo, en estado de autoinspección y alarma; para advertirlo de aquello que su discurso excluye al afirmarse.

En ese diálogo socrático que es la novela, el convencimiento del otro y la enseñanza no se dan, como en los textos platónicos, a través de la argumentación sino a través de un lento proceso de seducción. Si Valentín aprende la lección de Molina, es decir, si deja atrás las categorías con las que está acostumbrado a analizar los textos y que le impiden un acceso auténtico a la experiencia, logrará reconocerse a sí mismo siendo otro en la lectura. Si es capaz de leer como Molina, podrá verse en el lugar del hombre con la capacidad de salvar a la mujer-monstruo. Valentín, obviamente, se resiste. Sobre todo cuando Molina le cuenta la película nazi y espera que se identifique con el oficial que detrás de su vida heroica tiene un costado frágil y humano. Es una “inmundicia nazi” (Puig 63), sentencia Valentín, y desata el llanto de Molina.

La inmundicia serás vos y no la película (...) Me ofendés porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda na... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste (63).

Todo lo que se juegue por fuera de la correlación alegórica queda relegado a la invisibilidad para Valentín. Ritvo afirma que la exégesis alegórica consiste en establecer relaciones de equivalencia entre dos conjuntos y tiene como fin “censurar la dimensión *in-quietante* del relato” (*La edad* 18) al asegurar un sentido único y originario cifrado en él. Esa es la frustración de Molina, ya que es justo allí, por fuera del sentido ideológico obvio del texto,

donde, para él, todo sucede. El “no sabés porque no la viste” muestra la brecha que separa a ambos modos de lectura: mientras que Valentín cree que leer consiste en hallar el marco ideológico del relato para realizar desde allí su crítica y que, luego, es posible *explicar* esa lectura al otro; Molina sabe que, por más que él intente educarlo en su estética en la que arte y vida se diluyen en su indiferenciación, la lectura es una experiencia que las palabras no pueden nombrar. No hay manera de que Molina obligue a Valentín a leer como él desea que lea. La narración seductora es un convite, un ofrecimiento, un don del que quien lo ofrece se desprende una vez que lo da. Solo tendrá éxito si el otro da el salto que le permita poner en palabras algo que permanecía con anterioridad en él. El acto de leer como catalizador de aquello que permanece reprimido.

Será un bolero el texto con el que Valentín comience a dar el giro en su modo de lectura. Ha recibido una carta, escrita en clave, de su compañera. Le cuenta que ha muerto uno de sus compañeros del movimiento y que ella ha comenzado a tener relaciones con otro muchacho que él no conoce. Molina, aunque todavía no sabe del contenido del mensaje, canta un bolero de Mario Clavel, “Mi carta”: “Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...” (Puig 137) No puede evitar la asociación del bolero con la carta. Valentín, luego de contarle las noticias que recibió, hace, por fin, también él, la misma conexión. Descubre que puede haber un pasaje entre el arte y la vida que no es el de la crítica:

- Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.
- ¿Te parece?
- Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero.
- A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango (140).

Molina ayuda a fijar el aprendizaje; parece decirle: el pasaje entre vos y el texto ya existía, solo bastaba que quitaras el rígido velo de la burla para que lo descubrieras. Valentín insiste en su nuevo descubrimiento: “y como tu bolero, ‘porque la vida no nos unirá nunca’, al pobre muchacho [que murió] ya nunca le voy a poder escribir una carta, ni decirle una palabra” (Puig 146). Ha completado su iniciación. El modo Puig de la lectura, señala la novela, no es más que el modo reprimido en que cualquiera, si rompe sus ataduras conceptuales, se puede entregar al encuentro con el texto.

El beso de la mujer araña es una novela didáctica. Se cumple en ella lo que Susana Zanneti reconocía en las ficcionalizaciones de la lectura en la literatura del XIX: una dimensión performativa, la intención de actuar sobre los lectores concretos prescribiendo modos de leer y exponiendo las pautas para entender el relato en el que aparecen. También Ricardo Piglia (*El último lector*), en un sentido similar, pensaba las representaciones imaginarias del acto de leer como *lecciones de lectura*.

De manera paralela a esta educación en la lectura, se va dando en la novela una educación sexual, que no desarrollaremos por cuestiones de espacio. Baste señalar que ambas se van dando entrelazadamente y que funcionan como alegorías recíprocas. La doble política –política sexual y política de la lectura– es, a fin de cuentas, solo una, la misma que estructura toda la literatura de Puig: la impugnación de aquello que al estar estatuido genera prácticas y configuraciones opresivas de los modos de ser, de nombrarse y de relacionarse de los sujetos. Es una política de la disolución y la mezcla: llevar el sexo y la lectura a su insustancialidad y su indeterminación original, abrirlo a la infinidad de lo posible.

En la escena final de la novela nos hallamos con un Valentín devastado por la tortura, flotando en el sueño en el que la morfina lo sumió. Leemos el fluir de su conciencia y lo que hallamos es que, a pesar de la tragedia del periplo de esos cuerpos expuestos al designio del poder (Molina ha muerto en un confuso episodio a manos de los compañeros de Valentín; él yace

encerrado todavía en su celda), la historia de su proceso de conversión ha tenido un “final feliz”: elaborado con la materia de las películas que Molina le contó, Valentín discurrea y delira y en su discurso Molina aparece en la selva (evocación de *La vuelta la mujer zombi*, una de las películas) como una mujer vestida de plateado y con una máscara por la que corre una lágrima como un diamante (como en *Destino*, la película nazi).

Y yo le pregunto por qué es que llora [dice Valentín] 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 (Puig 285-286).

Hay otro aprendizaje detrás de este. Un aprendizaje subrepticio, que no acaba de nombrarse nunca pero que, hacia el final de la novela, estalla frente a nuestros ojos con la violencia de una epifanía. Se trata de un aprendizaje ético, cuyo capítulo final es la muerte martirial de un Molina entregado a la causa de la revolución. Es una enseñanza política en el sentido más literal del término. Si *El beso de la mujer araña* no acaba nunca de convertirse en un manual (una novela que enseña a leer de cierto modo) es gracias a este carácter jánico que se revela justo en el final. Allí cuando el despliegue del diálogo socrático anticipaba el pasaje del iniciado de la ignorancia al saber, la novela otorga, además, lo inesperado: descubrimos, sorprendidos, que el maestro se ha transformado también. Aunque la educación haya sido unilateral, el aprendizaje ha sido doble y ni un personaje ni el otro son, al final, lo que eran en un principio.

Luego de ser liberado, Molina intenta reunirse con los compañeros de Valentín pero la policía intenta arrestarlo por lo que ellos disparan, hieren a un oficial y matan a Molina. La novela da a entender que Molina esperaba este final. Antes que ver en este acto último el gesto bovarista de pretender parecerse a las heroínas sacrificiales de sus películas, lo que se manifiesta es la toma de conciencia política a partir de la experiencia afectiva. Si Valentín

ha experimentado, seducido por la voz narradora de Molina, la lectura como acto transformador en el encuentro íntimo con el texto, Molina, por su parte, ha visto, una vez corridos por la intensidad amorosa los velos de la frivolidad y el desinterés, la nobleza de un cuerpo y una conciencia comprometidos con una causa, y se ha transformado él también.

De alguna manera, Puig entendió que la lección que su literatura era capaz de dar –que la experiencia estética es transformadora– podría servir también para fines políticos (la lectura puede hacer del *kitsch* un hecho político). Descubrió no solo lo que hay de político en la novela –esto lo sabía ya desde un primer momento cuando decidió narrar el habla anónima de los sujetos triviales de un pueblo perdido de provincia– sino también lo que hay de novelesco en la política. Es el descubrimiento de una épica del siglo xx. El mismo descubrimiento que realizara Rodolfo Walsh: mientras Puig publicaba *El beso de la mujer araña*, Walsh escribía su “Carta a mis amigos”, donde el relato de la muerte de su hija frente a un pelotón del ejército se conjugaba con el relato íntimo del vínculo que los unía: delicada liturgia de cinco minutos cada quince días en la que se daban la anticipada despedida porque quienes habían consagrado la vida a la lucha no precisaban de dones oraculares para conocer el final que la época les reservaba. La literatura como modo de descubrir (de *hallar* pero también de *revelar*) lo que puede una vida militante: su poder de fascinación, tan potente como el de un *film* si se la percibe (si se la lee) desde una mirada en apertura infinita, tal como se debe leer cualquier texto para que algo auténtico pueda suceder.

Bibliografía

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira, 1996.

Garrido Domínguez, Antonio. "M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*". *Anales de literatura hispanoamericana* 29. (2000): 75-102. En línea.

Loquero. "Youngs", *Black*, El cambio, 2004.

Oviedo, José Miguel. "La doble exposición de Manuel Puig". *Eco.192* (1977): 607-626. Medio impreso.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

---. *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995 [1976].

Ritvo, Juan B. *La edad de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

---. "Primera clase de *Teoría de la lectura*, año 1985". *No hay teoría de la lectura*. Comps. Ricardo Bianchi y Eduardo Elizondo. Rosario: Cátedra de Teoría de la lectura, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2017. 17-32.

Rosa, Nicolás. *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

Waisman, Sergio. (2003). "The thousand and one nights in Argentina: translation, narrative and politics in Borges, Puig, and Piglia". *Comparative literature studies* 40. 4 (2003): 351-371. En línea.

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.