

Luis Alfonso Castellanos*

La mujer como un cuerpo explorado y una mimesis reelaborada

The Woman Like an Explored Body and a Reelaborated Mimesis

Resumen

El siguiente artículo destaca la configuración de “lo femenino” realizada por Manuel Puig en dos de sus novelas más representativas *The Buenos Aires Affair* (1973) y *El Beso de la mujer Araña* (1976). Lo femenino se descubrirá como una estructura desde la exploración epidérmica y corporal que se articula en los personajes principales de los relatos; Gladys en el primer caso y Molina en el segundo. Esta aproximación destacará igualmente cómo la configuración de una estructura femenina en las novelas remite a una disposición primigenia que dinamiza la trama de las novelas y sostiene gran parte de las tensiones y movimientos de los personajes.

Palabras clave autor: Manuel Puig, *The Buenos Aires affair*, *El beso de la mujer araña*, literatura y piel, cuerpo y creación.

Palabras clave descriptores: Puig, Manuel, 1932-1990. *The Buenos Aires affair*, *El beso de la mujer araña*, mimesis en la literatura.

* Pontificia Universidad Javeriana, decano del Medio Universitario de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana. Ph. D. en Historia y Semiología del Texto y de la imagen Universidad de París 7 Denis Diderot. Extracto del trabajo de doctorado “La mujer un cuerpo problemático en Robbe-Grillet y Manuel Puig”. Correo electrónico: alfonso.castellanos@javeriana.edu.co

Abstract

The following article emphasizes the configuration of “the feminine thing” realized by Manuel Puig in two of his novels more representative *The Buenos Aires Affair* (1973) and *El beso de la mujer araña* (1976). The feminine thing will reveal itself as a structure from the epidermal and corporal exploration that is articulated in the principal prominent figures of the statements; Gladys in the first case and Molina in the second one. This approximation will emphasize equally how the configuration of a feminine structure in the novels sends to an original disposition that stirs the plot of the novels into action and supports great part of the tensions and movements of the prominent figures.

Key words author: Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, *El beso de la mujer araña*, literature and skin, body and creation.

Key words plus: Puig, Manuel, 1932-1990. *The Buenos Aires affair*, *Kiss of the spider woman*, mimesis in literature.

Configuraciones en *The Buenos Aires Affair*¹

Gladys —el personaje femenino— es la pieza que articula la escritura de esta novela, como evidencia física, a través de su corporalidad tejida en torno de la enfermedad y la sexualidad, las cuales en el montaje realizado por Manuel Puig nos llevan a una experiencia que supera la adecuación mimética. En sus novelas nos sumergimos en el fenómeno de una representación que se destruye por ella misma; si bien introduce el cuerpo en el relato por sus procesos fisiológicos o sus dimensiones vegetativas, llegamos al devenir del viviente. Más que la captura de una semejanza o la correspondencia con el cuerpo estamos en relación con los movimientos que configuran los cuerpos e instauran los sujetos en un movimiento interpersonal y reflexivo.

La enfermedad

Gladys vive múltiples malestares: la incapacidad de dormir; sus migrañas, que Gladys nombra desde su más tierna infancia como “angustia existencia” (TBAA, 34), la cual se desarrolla como un estado depresivo. Sus menstruaciones serán, desde el inicio, dolorosas e irregulares (TBAA, 37), fragilidad que pone a prueba los límites de su resistencia en mayo de 1968 y mayo de 1969 con la intención frustrada del suicidio (TBAA, 234-243). Finalizar su “penible existencia” no puede perturbar la imagen final; el suicidio, más que un acto desesperado, se convierte en la creación estética de un cadáver que no adquiere en su imaginación el punto final:

¹ Desde ahora en adelante *The Buenos Aires Affair* aparecerá como TBAA y *El beso de la mujer araña* como EBMA.

Por el contrario si dejaba aplicada la crema la media hora prescrita y antes de cumplirse el plazo no podía contener el impulso de arrojarse por la ventana, quienes la recogiesen en la calle observarían el grotesco detalle del rostro encremado... (TBAA, 235; cfr. 243).

Su cuerpo en esta instalación expresa su concepción de arte como una composición múltiple en la adición de elementos que anulan cualquier separación entre objetos y cuerpo. Su cuerpo siempre será una estructura de integración. En efecto, las “grandes gafas negras” serán parte de su identidad luego de la agresión que le aniquilaría el ojo (TBAA, 133, 252). Incluso otros elementos como el café, el whisky o los tranquilizantes amplían o restringen su campo de conciencia, reduciendo o aumentando su sufrimiento. Gladys es en gran número de páginas un cuerpo perturbado que exige su lugar.

La enfermedad será para los dos personajes de la novela el complemento psicossomático de la intriga. A las enfermedades de Gladys corresponden las migrañas y las fiebres de Leopoldo (TBAA, 224-227), sus sesiones de psicoterapia (TBAA, 139-149) y el consumo de alcohol y barbitúricos los últimos días de su vida (TBAA, cfr. 224-227). Sus cuerpos parecen no ajustarse a los deseos y conductas de sus personajes.

La sexualidad

Asumir la corporalidad de Gladys como la dimensión principal para el análisis de la novela nos permite otros caminos diversos a aquellos por los cuales transitan gran número de críticos: el cuerpo de Leo y su virilidad problemática (Martinetto, 1998 y Muñoz, 1987). En efecto, el cuerpo de Gladys más allá de su relación con Leo tiene dos presentaciones complementarias: aquella de sus relaciones con múltiples amantes y la de su propia autosatisfacción. A veces las dos integradas.

En Gladys varias imágenes expresan su sexualidad como eco de una imbricación cósmica y terrena. Dependencia manifiesta en el pasaje cuando amordazada es asediada sexualmente por Leo (TBAA, 217 - 219). A pesar de la ingenuidad de las imágenes escolares —la tierra y el labrador— la relación con los surcos valida una vez más el cuerpo en su extensión, por la manipulación de la superficie:

El labrador inclina por primera vez la cabeza y observa allí donde está pisando (...) La reja del arado es afilada y tosca, imperfecta (...) El labrador avanza decidido, con fuerza clava el arado. La tierra se abre, el arado avanza. (...) Yo, la tierra, estoy herida, sin quejidos me desangro, y en cebada, centeno, trigo y maíz doy mi vida... (TBAA, 219).

El cuerpo que es herida y contacto de la piel, pero al mismo tiempo es fuente de la cultura y de las actividades del hombre; metáfora igualmente del cuerpo de Gladys, de su estado en ese momento. El cuerpo como materia primera que se necesita trabajar, se requiere una manipulación, una intervención para que ella se convierta en lo que promete.

Este cuerpo es la exterioridad más profunda de la interioridad de Gladys, la sede irreductible de ella misma. Ella verá a Leo como el amante que la confirmará y le permitirá su realización; él, sería la culminación de sus expectativas, según lo dirá en una entrevista ficticia. Sus dos encuentros sexuales con Leo están directamente presentados por Gladys; los otros encuentros amorosos nos son dados a conocer por un narrador omnisciente. Pero el lector se dará cuenta luego, al escuchar a Leopoldo, que estos instantes de alegría no lo son iguales para él. El sueño romántico se extingue en la enunciación y el juicio personal de Gladys.

Pero pasemos a las experiencias de autosatisfacción erótica de Gladys que permiten el descubrimiento pleno y la apropiación real del cuerpo de la artista. Dos masturbaciones se enuncian al capítulo IV, y se describen en un montaje de múltiples colores e imágenes. La primera autosatisfacción breve, en apariencia inacabada, se construye a la manera de un guión policiaco. El lector se encuentra de cara a múltiples proyecciones e imaginarios que deconstruyen los cuerpos de los amantes y con un diálogo breve y matutino entre ella y su madre (el tiempo real del relato). Unas notas cortas al pie de página nos indican sobre las manipulaciones de su mano sobre su cuerpo y su sexo.

La segunda, más elaborada en el texto, desarrolla plásticamente las imágenes de los hombres: el cuerpo femenino se manifiesta como fuerza de la naturaleza, animal o geológica. En este momento percibimos breves juicios éticos, estéticos y físicos expresados en las relaciones con Leo.

Por el acto masturbatorio, Gladys parece aceptar un cuerpo de deseo y cargado de movimientos libidinales, un cuerpo en y por él mismo pasional y significante; un reconocimiento que rompe el contexto represivo falócrata; sexualidad desplegada como fuerza vital y dinámica que libera a Gladys de su condición de sobras, cenizas y de inercia para brindarle la posibilidad activa de una existencia:

... y aunque cause vergüenza admitirlo como a toda mujer a ella se le ha abierto otra boca, hambrienta también entre sus piernas hay una boca escondida, que al fin está colmada de los mismos colores que brotan de todos los cráteres de todos los volcanes aún vivientes, en la era del fuego, la luz, el calor (...) Sobre las sábanas quedó un poco de ceniza y la boca que está entre las piernas es la última brasa, que al rato se apaga y se desintegra y se vuelve ceniza como el resto de esa mujer. (TBAA, 77).

La vida sexual de Gladys se desencadena y su representación supera las referencias morales; ella misma se hace cenizas y residuo luego de su sexualidad, imagen originada en la concepción romántica del amor tal como lo imagina Gladys. Esta etapa final de la sexualidad como cenizas da culmen igualmente a la metáfora de sus amantes como cuerpo de árboles, de madera y carbón que se consumen dando toda su energía. Todos los sentidos hablarán de un cuerpo marcado por el amor exclusivo y definitivo que llega a su consumación; tantas proyecciones y plenitud que no se confirmarán en la novela en la relación entre Leo y Gladys.

Veamos más en detalle otra imagen de este momento: el tocino que devela algo más que el animal. Incluso en este capítulo IV la piel de los hombres es un objeto plástico de exploración sinestésica en su olor, textura y color (cfr. TBAA, 69):

Ella quiere demostrarle que no le tiene asco porque sus brazos ya la están ciñendo, y en su carne blanca como el tocino arrumbado durante semanas entre el hielo granizado del congelador abre paso a la negrura de un gorila que habla para darle las gracias por no quejarse, no gritar, no llamar a un médico, con una enorme cuchilla afilada se corta en lonjas el tocino blanco. Buenos Aires... (72).

El tocino destaca la fascinación del escritor por la textura y la plasticidad de la carne, la cual envuelve otras realidades; otras sensaciones insospechadas producto de un tejido que pierde su extensión y se escinde en profundidad. En lo inmediato se destaca una doble significación: de un lado “el desgarrar”, en su expresión orgánica más inmediata. Ella es la llaga profunda, la herida blanca y rosada al borde del abismo, ese abismo negro donde se escucha correr un río (cfr. TBAA, 40). La irrupción en el escrito de lo orgánico, de la piel por ellos mismos; esta imagen es una “lesión” en el cuerpo del relato, en el cuerpo de Gladys; una manifestación autónoma de la carne que se emancipa contra aquellos que la manipulan, gracias a la intervención del escritor y la mano de Gladys. Ella es ese tejido que pierde su unidad, la superficie donde la continuidad del relato se interrumpe; el intersticio conflictivo, el punto sobre el cual una agresión o una caricia ejerce su fuerza, despertando las fuerzas y las debilidades del cuerpo como obra.

En un segundo momento esta “fisura” es igualmente la boca devoradora que Gladys reconoce en ella; un eco de ese momento constitutivo de los individuos que podría interpretarse como “complejo de castración”, reconocimiento de la diferencia y del paso al mundo simbólico del *falo*. El cuerpo femenino herido de esta herida “legendaria” que en Gladys se convierte en la búsqueda del hombre perfecto, de su complemento.

Este capítulo IV, en el que Gladys explora y reconstruye su cuerpo y el de sus amantes, debe leerse en correspondencia con las páginas consagradas a la autopsia del cuerpo de Leo (cap. XIV, TBAA, 228-231). El cuerpo de Gladys, problemático pero aceptado por ella, difiere de aquel de Leo, extraño e ingobernable por él mismo. En Gladys podemos decir que existe una imagen de cuerpo, una cierta elaboración de su propio perfil. En Leo el cuerpo es una posibilidad escurridiza e irrealizable. Gladys “dialoga” con ella misma, resignifica su cuerpo y sus sensaciones; su cuerpo es un acontecimiento aceptado. Leo, por el contrario, es desbordado por su cuerpo y sus pulsiones. Los “hechos omitidos en la autopsia médico legal” testimonian un medio ambiente que arrasa con la singularidad de un cuerpo. Leo y su drama comparten el destino cósmico de los seres humanos y de la materia orgánica en general: la descomposición. Él no establece en su vida un diálogo con el devenir de las fuerzas que le constituyen.

Una tercera masturbación de Gladys es descrita en el capítulo XV. En medio de sus

malestares y tendencias suicidas, ella está en la cama, pensando en el autor del Ícaro (aquel joven competidor en su juventud cuando asistía a la escuela de Bellas Artes); comienza a acariciarse el pubis, pero no llega a acordarse de los rasgos del muchacho; además, esta actividad no le proporciona ningún placer “solamente un calmante para su nervios y una ocupación para sus manos” (TBAA, 237). Su satisfacción llegará luego de una ducha, en la cama y pensando de nuevo en Leo (TBAA, 239). De este momento deducimos una ruptura en el mundo fantasmagórico y erótico de Gladys luego de su encuentro con Leo. Él se impone ventajosamente por sus gestos y rasgos; es él mismo quien vuelve, todo lo contrario de sus otros amantes, esculpidos sobre todo por la actividad creadora y artística de la protagonista.

El cuerpo, una creación múltiple

El cuerpo de Gladys no sólo se recrea en la sexualidad y la enfermedad, es un proceso creativo establecido por los dinamismos plásticos y por las fuerzas que configuran los personajes que la rodean. Esta vida más amplia en sus dinamismos y no solamente impulsada por la libido se ve en una triple actualización, según se verá a continuación.

La actualización animal

Puig desea hacer vibrar los objetos y los personajes con los procesos y las estructuras comunes a todo ser vivo. Estas asociaciones despliegan igualmente el lazo entre el autor, el lector y la obra; aquel dinamismo de la sensación anotado ya por Deleuze en *Lógica de la sensación* (1981). Gladys, descubriéndose amante, busca encauzar y definir esa vida común a sus amantes y al medio ambiente que le acoge. Puig esculpe esta condición sin la pretensión de fijar una verdad o un drama. Busca, parece, salvaguardar “ese núcleo residual” y conflictivo que nutre toda ensoñación del escritor y del lector por medio de sus personajes. Examinémoslo más en detalle.

Los devenires

En TBAA, gracias a las descripciones de los cueros de animales, de las pieles y de cortezas, encontramos huellas de ese identificativo primario del Yo-piel (Anzieu, 1998); esa exterioridad constitutiva que no se reduce, en esta novela, solamente a los seres vivientes, sino que también es posible encontrarla en los objetos mismos. El yo-piel en este universo es el resto común y original que subsiste en lo profundo de la configuración antropológica de la cultura; una relación que se inicia como la seducción irresistible por las superficies, los límites, los volúmenes, las texturas, etc. El cuero de los animales, el exterior de los objetos y la piel de los hombres están por lo tanto en múltiples relaciones; extensión sensible descubierta por el tacto, esto es por la piel misma de los protagonistas o del narrador omnisciente que se descubre descubriendo:

También son suaves al tacto un jarrón de cerámica pintado a mano con esmalte (...) la piel de él en los lugares donde no crece vello —espalda, hombros, nalgas, parte del pecho— y la casi totalidad de la piel de mujer inmóvil en la cama (TBAA, 21).

La “piel” de los seres expresa por igual a la cosas y a las personas dentro de la “aplicación de sentidos” que deconstruye el apartamento de Leo en el capítulo II. El narrador omnisciente, con la objetividad de una cámara de cine construye la escena siguiendo los estímulos del olfato, la vista y el oído.

La piel de cordero de la habitación de Gladys será descrita más tarde de la misma manera en el capítulo IV. Existe, de esta manera, una complicidad erótica de la habitación con los movimientos libidinosos de la protagonista. El relato establece una metonimia entre la lana del animal y el pubis de Gladys, por el asterisco (el signo tipográfico) que reenvía a las notas de pie de página:

Los zapatos se oyen pero los pies descalzos pueden avanzar y posarse, aplastar, vencer los largos pelos del cordero muerto, desollado, un cuero lavado, cepillado, peinado, perfumado si alguna vez la ocupante del cuarto se acuerda y la perfuma pero esta vez no le dio tiempo, llegó sin aviso, estaban ahí los pies descalzos y subiendo la vista por el cuerpo que en la densa penumbra es sólo líneas sin volumen. (TBAA, 76).

Esta piel de cordero será el cuerpo de Gladys en su debilidad ordinaria; su epidermis y la piel se complementan y continúan por un acto creador. Esa piel es algo más que la carroña o un tapete, y la masturbación es algo más que una catarsis o el acto compulsivo de una desequilibrada: es el instante que por la búsqueda del placer pone en evidencia el conflicto de la domesticación y al mismo tiempo la actualización del devenir animal:

“Axioma de la domesticación—destruir las fuerzas instintivas para reemplazarlas por las fuerzas transmitidas.” De hecho, se trata menos de una destrucción que de un intercambio y de una circulación (esto que le sucede a un caballo me puede suceder a mí). El caballo es domesticado: a sus fuerzas instintivas el hombre le impone otras transmitidas, que van a ordenar aquellas, seleccionarlas, dominarlas, codificarlas (Deleuze y Guattari, 1980: 193).

El devenir animal en las relaciones mujer-piel participa del axioma precedente de la domesticación, sin buscar la resolución del mismo ya sea por la sumisión o la rebelión. Gladys puede convertirse en una piel y ser inventariada en el mundo patriarcal o puede ser tomada por las fuerzas que la habitan. En los dos casos, indistintamente, el axioma de la domesticación se hace actualidad por el movimiento que le hace actual.

En el recorrido de los actos masturbatorios, los recuerdos de Gladys transforman a sus amantes en híbridos animales-vegetales. El escritor convoca en estos cuerpos oníricos las fuerzas de la naturaleza que no llevan ninguna carga moral, pasión heroica

o depredación salvaje. Es otra manera de participar en el devenir de los seres. Así, un joven, amante ocasional de Gladys es metamorfoseado en enredadera:

Pero cuando de su propia carne brotan retoños verde claro, pronto se forma una maraña de hojas nuevas, la hiedra que cubre los austeros edificios de la universidad es sombría por oposición a la zarza suave verde clara y sin espinas *que con movimiento hábiles es posible arranjar de torso, pierna sus brazos sin que de los tiernos tallos truncados escape gota alguna de sangre*. Para ello es preciso comprender exactamente dónde la carne animal se vuelve vegetal... (TBAA, 64, énfasis agregado).

Unas cuantas líneas más adelante, un asterisco conduce a la descripción de la mano de Gladys aproximándose a su pubis. El proceso creativo de la artista busca la perennidad de las cortezas y de las maderas en la fuerza de sus pulsiones. Debe existir algo en común entre la carne y la madera, entre estas dos formas de tejidos y de piel, de materia. ¿Cuál es la sensación intensa compartida en común por los seres orgánicos? ¿Cuál es el flujo común que asocia pensamiento, carne y cortezas? La novela lo expresa como la fuerza de primavera que a través de un joven cuerpo masculino es capaz de despertar la carne incolora y la piel “marchita, ajada como de una vieja madera seca” (TBAA, 71). Ella es igualmente esa hoja muerta, agitada por Leo en su primera relación sexual (TBAA, 136). Y puede afirmarse, de la misma manera, la hoja del libro como el elemento erótico que despierta en la lectura las sensaciones en el lector. Una textura tipográfica que une diferentes dinamismos en el acto de leer: “La piel finalmente al descubierto es rosa pálido, hace meses que no la toca el sol, mientras que la zarza era de un verde muy claro” (TBAA, 64).

“Devenir vegetal” constituye en Puig un actuar solar, un mundo que se despliega afuera del encierro, en el espacio de la luz y la feracidad de la vida, de esa vida captada e inaugurada en lo más profundo de los procesos biológicos por los cloroplastos; vida fruto de intercambios energéticos y micromovimientos que ofrecen al mundo su ternura. Estamos en el nivel autótrofo del mundo que impulsa y sostiene la vida y que a veces envuelve la totalidad de los seres como la hidra que cubre las viejas construcciones austeras de la universidad evocadas por Gladys. La cultura y la mujer son desbordadas por aquello que es fuente en ellas mismas.

El tótem

En TBAA la piel travestiza los cuerpos, desencadenando potencias secretas para el bienestar de los individuos. En este ejercicio se actualizan los contenidos del tótem, propios de las culturas primitivas. La sensibilidad cándida, *snoob* y al mismo tiempo profunda de Gladys nos envía a esta realidad la tarde en la que ella descubre su fuerza de inspiración; la noche en la que ella regresa al mundo del arte y la creación; esa tarde en la cual es poseída por los misterios del mar y la soledad del cosmos: “Cierto noche yo me había cruzado hasta el mar, vistiendo el modelo denominado ‘pantera acuática’, adquirido en Nueva

York al costo de casi un mes de sueldo. En la playa no había nadie, ¡pantera acuática!” (TBAA, 122, 130.).

La “pantera acuática” inmediateza la fuerza primitiva de la vida más allá de las fronteras y las expresiones humanas propiamente dichas; “a lo inhumano de las potencias diabólicas” responde lo subhumano de un devenir animal; devenir coleóptero, devenir perro, devenir simio...” (Deleuze y Guattari, 23). Gladys gustará esa noche otra complicidad e integración con el universo, que le hará hermana y partícula de un devenir más potente y al mismo tiempo más pequeño. Vale la pena ahora recordar lo dicho por Deleuze y Guattari a propósito de los devenires, que más tarde en el caso de *El beso de la mujer araña* nos será igualmente útil:

Lo que es real, es el devenir mismo, la totalidad del devenir, y no los supuestos términos fijos entre los cuales transita quien deviene. El devenir puede ser calificado devenir animal sin tener un término que sería el animal devenido. El devenir animal es real sin que sea real el animal devenido; y simultáneamente, el devenir otro del animal es real sin que este otro sea real (1980, 291).

El “disfraz” de “pantera acuática” es un vestido caro, único y mágico que le ayuda en sus encuentros amorosos con Leo (TBAA, 136). Como talismán de amor y signo de originalidad Gladys será rodeada por estos poderes que se pegan a su piel. De igual manera, ella buscará en los vestidos y los objetos personales de sus vecinos ese “algo” que permanece o que es propio de la felicidad. Ella buscará por eso, en los desechos que arrastra el mar, en esos objetos dispersos (TBAA, 123) o en las pijamas, en el botiquín y los objetos domésticos de sus vecinos (TBAA, 250) esa actualidad de la vida siempre inabordable para ella.

El Edipo

En esta novela podemos encontrar otras dimensiones del devenir animal propuestas por Deleuze y Guattari; un devenir producido por un movimiento ajeno a la semejanza y que actúa a nivel molecular. Este pulular de corpúsculos vivientes mina las grandes potencias: la familia, la profesión, la conyugalidad, etc.; es una corriente alterna al afecto humano que trastorna todo proyecto signifiante y que es llamado por ellos jauría (nube de insectos, manada de antílopes, un banco de peces, etc.); una fuerza animal incontrolada que confronta los “animales edípicos”; “aquellos con los cuales podemos “hacer Edipo, hacer familia, mi perrito...” (1980: 286); seres sometidos a la domesticación. Sin embargo, estos dos pensadores dejan abierta otra hipótesis: “¿El animal podría estar entre dos funciones, dos movimientos opuestos de acuerdo al caso?” (1980: 286).

A partir de esta pregunta seguimos la dialéctica del devenir animal en la novela. En las imágenes introducidas por Gladys recordamos aquella del gorila. Si es por una parte la metáfora del puertorriqueño pobre amante de Gladys, es igualmente

la irrupción del animal edípico, aquel que igualmente se manifiesta en la figura de la “pantera marina” o el perro:

Según la noticia de un diario viejo, una mujer dejaba que un perro enorme o mastín se le subiera encima**, y después esa mujer no puede más tener contacto con los hombres porque está impregnada de gtores, y los hombres notan que ella tuvo relaciones con los animales (TBAA 72).

Esta noticia de un caso de zoofilia expresa la transgresión y hace de lo prohibido una reelaboración del orden en el cual la mujer debe acomodarse. Si Gladys espera su príncipe azul y soñado, ella nos recuerda que este hombre es igualmente un “monstruo con un rostro deformado” (TBAA, 129) al cual se debe domeñar por sus propias astucias. Se debe vencer haciendo “Edipo”.

Es importante afirmar que el imaginario de Leo respecto de Gladys privilegia la manifestación típica de los animales jauría (TBAA, cap. VIII). Todo Edipo es frágil y deviene en jauría o lleva consigo la jauría. Ningún animal está del todo domado. La mujer, en última instancia, expresaría ese devenir animal en lo más profundo ingobernable, aquel cuerpo y sus dinámicos situados más allá de una dependencia afectiva.

Puig, por este devenir animal, permite el despliegue de la sensación en un mismo devenir vital compartido indistintamente por la interlocución de los seres vivos. La exploración de este cuerpo en Gladys se sitúa a medio camino entre “los devenires de la carne” y las representaciones propias de un esquema corporal gracias a la sexualidad o alrededor de esta.

Una creación plástica y un juicio artístico

Gladys es una conciencia atormentada que reflexiona sobre ella misma. El sexo, la enfermedad y su devenir son el objeto de una atención constante de la artista, a fin de llegar a su autoposesión. Ella se explora, se crea y se redimensiona. Su cuerpo y sus fantasmas son la materia plástica de sus impulsos productivos; está en constante evolución desde su infancia: debuta copiando las imágenes de señoritas de “Rico Tipo”, luego será la reproducción de clásicos en el Instituto “Leonardo Da Vinci” (TBAA, 43) y diez años después los *collages* con sus objetos encontrados. Un recorrido ligado, como lo acabamos de ver, a su propia vida y al papel de su cuerpo.

Lo inabordable del cuerpo, su fragmentación en las acciones y partes que le constituyen y en la evidencia de sus fuerzas no se justifican solamente en el enigma de un ejercicio erótico. La autoaceptación de Gladys, crear y amar se relacionan mutuamente en todos los acontecimientos. El relato introduce esta problemática desde los primeros éxitos artísticos de Gladys: en su juventud ella tenía un amor platónico en el Instituto Da Vinci. Él era escultor y talentoso, había realizado un gran Ícaro. Su mutua simpatía, en gran parte alimentada por la pasión artística de los dos, será

destruida cuando le adjudican el primer premio a Gladys. Su pequeña cabeza de niño obtiene el primer premio y el Ícaro el segundo. El orgullo del joven escultor es herido: y este evento aniquila al mismo tiempo a Gladys. Desde este momento vida amorosa y éxito profesional entran en competición en la vida de Gladys. Ella vuelve más dramáticamente a este dilema en su encuentro con Leo.

Gladys, en la espera de su felicidad, reconstruye el cuerpo de los hombres que le han impactado. El juicio y la imagen que ella guarda de ellos es una composición plástica manipulada en su imaginario; así, integra el cuerpo de Leo desde su dinámica creadora. En su entrevista ficticia lo manifiesta: “Recordé algo curioso. En brazos de él pensé que si era tan bello era gracias a mí, que había sabido dibujarlo a la perfección en el Instituto Leonardo Da Vinci” (TBAA, 134). Al mismo tiempo, Leo ejerce su mirada sobre ella. Al inicio como admirador, luego como amante y en último momento como juez. Esta mirada afecta indistintamente el cuerpo y la obra de Gladys, porque las dos realidades se mezclan íntimamente. Leo llega a Playa Blanca conducido por sus amigos, allí, el gran gurú de la crítica artística conoce a Gladys por su obra. Ella se convierte por su “juicio” en la estrella plástica del momento. Cuando el equilibrio profesional y afectivo es logrado, el amor que Gladys ve nacer de su profesión, por su arte, es confirmado por Leo: “Conocí la autora y las obras al mismo tiempo... Aunque ella es parte de la obra también, porque habla con sus objetos. Ésa es la obra, la relación de ella con sus cachivaches...” (TBAA, 45).

De tal manera, su cuerpo se descubre como una extensión de su creación y la creación como el cuerpo. Los conflictos psicosexuales de los protagonistas se desplazan a otro registro. El poder detentado por Leo, gracias a sus competencias en el dominio artístico, establece otras relaciones con Gladys, quien desde su producción artística actualiza otro tipo de competencias.

El conflicto y la interlocución de los personajes devienen productivos y positivos a pesar del fin trágico de Leo. Gladys no llega al estado de madurez artística y humana sin el juicio de Leo y él no llegará al fondo de sus problemas sino gracias a la irrupción de Gladys. En el mundo novelesco de Puig la palabra y los intercambios son la garantía de la permanencia de los contrarios, de los adversarios, de los amigos. Esta dinámica, parecida a aquella establecida en *El beso* está presente en la mayoría de sus novelas: *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (las discusiones de Mr. Ramírez y Harry) y *Cae la noche tropical* (los recuerdos compartidos de Lucy y Nidia). En estos relatos, la palabra se metamorfosea en una criatura vampírica, fraterna, demoníaca o divina.

Leo renuncia al mismo tiempo a Gladys y a su producción, y por el rechazo del cuerpo cultural pierde igualmente la posesión del cuerpo deseado. En los momentos finales del texto los diálogos desaparecen entre los dos y permanecerán en una relación imposible en la cual ninguno de ellos llegará a interpretar el deseo del otro, y en el caso de Leopoldo, a juzgar válidamente los productos artísticos de ella, quien a pesar de la aprobación de su creación por otros críticos pierde toda confianza y hace de Leo su único punto de referencia: “Resultaba natural que un hombre de su inteli-

gencia se irritase ante las excentricidades de una mujer como ella, depresiva, tuerta y carente de talento real" (TBAA, 232). De esta manera, la novela concluirá cuando se verifique el final de esta dependencia. Leo, en su delirio paranoico muere intentando escapar a la ley y cae en las leyes físicas de la descomposición de los cuerpos, de los procesos de desintegración orgánicos. Gladys permanece, por su parte, al interior de las relaciones interpersonales y una vez más es rescatada por la cotidianidad y el azar que le lleva a las manos de los otros.

Por poco que ella sea, son sus dinanismos y la posibilidad de su creación lo que le permiten seguir con vida. El diálogo iniciado con las basuras continúa con los vecinos. Su afecto, que rescata los desechos y reestablece los devenires de los objetos, permite sus propios devenires en medio de los humanos, a pesar de ella misma. Tal vez ella se descubre como un objeto en medio de los otros y se deja ir en ese mismo movimiento que agita los vivientes: vegetales, animales, humanos u obras de arte. Gladys, por su cuerpo, está siempre presente en los procesos de creación. En las últimas líneas de la novela, el lector la dejará durmiendo en esos renglones, sin imaginar la fatalidad en su futuro; futuro anunciado por un final hollywoodesco, una madre que mima a su bebé y anuncia el crecimiento de otro en su vientre; un futuro anunciado, una vez más, por estas fuerzas creativas que portan las mujeres en la escritura de Puig.

Configuraciones en *El beso de la mujer araña*

El segundo eje de esta exploración en la obra de Puig tiene a Molina como guía en la comprensión del cuerpo, desde un actuar centrado en las funciones "femeninas" del mismo. Las relaciones con Valentín, el otro protagonista, serán descubiertas como un intercambio desde lo que podemos percibir como un sustrato femenino y que gana fuerza a medida que el relato avanza; un sustrato cada vez más distante del cuerpo de Valentín y de Molina. Los cuerpos de los dos personajes no son por tanto autosuficientes para explicarse ellos mismos. Deseo abordar, a continuación, algunas claves interpretativas.

Podemos pensar la imagen de la mujer araña, esbozada en el capítulo XIV de la novela, como la más importante en relación con el cuerpo de los personajes. Pero existen igualmente otras imágenes e índices que nos llevan a una visión más elaborada de la corporalidad y sus implicaciones, sin las cuales esta "mujer araña" no puede ser bien interpretada. Esta estructura primordial es "la isla piel", una alegoría que integra muchos elementos introducidos a lo largo de la novela y que serán revisados a continuación.

Valentín y Molina, relaciones en construcción

Molina y Valentín constituyen dos dimensiones de una alteridad en construcción, en la cual es importante destacar los movimientos que establecen los intercambios de solidaridad profunda entre los dos personajes; intercambios cada vez más íntimos. El tiempo de la celda se realiza en una explotación dinámica de este hábitat, explota-

ción que produce entre los dos prisioneros una dependencia recíproca. Esta simbiosis conserva las relaciones principales de los prisioneros, develando una estructura de articulación que les convoca, sin aniquilar sus autonomías. No está de más añadir que la novela sobrepasa la concepción de sexualidad de Puig, gracias al desarrollo exitoso de sus personajes.

Hablando de su corporalidad, Molina deviene el personaje que privilegia la búsqueda de su cuerpo y que lo expresa deseando ser mujer y considerándose como tal. Él se encuentra prisionero en otra carne que le impide "amar", imagen reproducida en las películas que elige por los personajes principales: la mujer pantera, la fea criada, la mujer zombi o la joven guerrillera. En todas ellas algún impedimento particular les impide la fusión y la pasión con sus amantes. A continuación presentaré las notas más sobresalientes desde el personaje de Molina que permiten en el *EBMA* la exploración profunda del cuerpo y el descubrimiento constitutivo de ese "femenino" subyacente a todo personaje.

Devenir mujer

Devenir mujer descubre otros movimientos en la configuración antropológica de los personajes de la novela, aun considerando como punto de partida las convenciones de género propias de un orden patriarcal y la apropiación popular de las mismas, un devenir explícitamente descrito por Juan Dabove (1994). De las convenciones sintetizaremos las más pertinentes a nuestros interrogantes. Más allá del combate de un homosexual que busca su lugar en el mundo y la reacomodación ideológica de un guerrillero, existe una *feminidad* en la novela que no podemos reducir en un sólo trazo. Gracias a los acontecimientos de la celda 7 ingresamos a la condición femenina que sobrepasa cualquier determinación genital, sociocultural y estereotipada, mencionadas en la novela misma. De hecho la "mujer" se revela por igual en Valentín que en Molina como una experiencia inacabada y mucho más amplia que la concreción de sus problemáticas personales. Tres rasgos nos ayudan a situar más adecuadamente la corporalidad femenina tras la revisión de ese constitutivo corporal fundamental de la novela:

- La primera característica destaca la relación de las mujeres particulares con una fuerza universal, superior y mucho más fuerte. Ser mujer es participar individualmente de *un destino universal*. "devenir mujer es abandonarse, y haberse abandonado a algo que va a ocurrir o en rigor ya ha ocurrido, en un pasado del que no se tiene constancia ni memoria: su consumación sería la forma visible del destino" (Dabove, 30). El destino es caracterizado en Molina como una pasión impersonal que irremediamente le conducirá a la muerte y en la cual se vive y actúa desde el inicio, en medio de ella y en su obscuridad. La mujer es, de cierta manera, el principio histórico de individuación de esta fuerza. Esta relación con el destino se verifica igualmente como una relación incierta y ambigua con los hombres, gracias

a los cuales ellas se encuentran con su destino. Algunos de los personajes de las películas narradas por Molina lo manifiestan: Irena y el arquitecto, Leni y Verner, el hacendado alcohólico y la joven esposa, la criada fea y el aviador desfigurado, el periodista y la cantante; en estos binomios podemos incluir a Molina y Valentín.

- “El devenir-mujer implica en cierto modo *desbordar la oposición hombre/mujer*” (Dabove, 35). Esta nota supera toda comprensión de una bisexualidad o una integración fisiológica, en la cual el problema de géneros se anula por la incorporación de una entidad en la mayor, conformando una sola. Como lo anota Dabove, ni Molina o Valentín desean ser bisexuales. Resolver esta oposición desde la novela puede entenderse como un “circular”: esa movilidad capaz de establecer lazos más allá de las oposiciones de orden interior o exterior; se trata de tomar el lugar del otro, de alternar, de asumir al “contrario”.
- El *devenir mujer* es indiferente a los géneros; los hace inconsistentes, pues no se trata de una empresa de sesgo sexista, ni tampoco amoroso, sino de *un actuar* fundamentalmente *pasional* (Dabove, 37). En este orden de cosas debemos precisar que para Dabove la pasión es un conjunto de fuerzas que poseen por ellas mismas su razón de ser; las fuerzas del destino que toman al sujeto y se despliegan sin carga moral; una concepción cercana a la «Μοιρα» (Moira) de los griegos en la cual el universo permanece inmutable sin que la voluntad individual transforme su finalidad, pero gracias a la cual esos individuos viven heroicamente su tragedia o su epopeya.

En este *devenir mujer*, centralizado en la figura de Molina, parece necesario destacar algunos de los dinamismos constitutivos de Molina. Cuando él habla con Valentín de su vida “femenina”, una gran parte de su relato utiliza el registro materno. Él es *la madre* cuando hablan de varios de los hombres que ha conocido, y en la prisión gran parte de los intercambios con Valentín utilizan la convencionalidad de un actuar materno.

La madre araña

Molina desea el cuerpo de Valentín como su objeto principal y el relato ubica en este imaginario gran parte de los juegos de los dos prisioneros; de tal manera, se efectúa un juego de escondite y seducción mutua que pone en riesgo tanto la vida del cazador como de su presa. Estos papeles son intercambiados en varios momentos del relato. Existen, sin embargo, en esta relación ciertos términos dispuestos por Molina y de los cuales saca provecho. Su papel de madre será una de las mejores estrategias por las cuales gana la confianza y se compromete somáticamente con su compañero de celda antes de cualquier contacto sexual; movimientos que ha sabido destacar Maurice Molho en *Tango de la madre araña*. El cuerpo de Valentín es *domesticado* por Molina a través de tres funciones: arrullar, limpiar-cuidar y alimentar (1982, 160-167).

Arrullar

Una tarea de cualquier acción maternal consiste en facilitar al bebé el sueño y la paz. Los arrullos y la calidez corporal llevan al infante a la calma y el sueño, para vivir sus procesos de asimilación de los primeros años de vida. Poco a poco Valentín, y de manera especial al final de la tarde, será mucho más dependiente de las películas narradas por Molina. Según Molho:

Así pues, la narración cinematográfica desempeña una función doble: Por un lado ofrece al inconsciente un espacio en que puede fantasear impunemente, es decir al cuerpo (el inconsciente es cosa del cuerpo) que es donde el yo se sustrae al desvelo represivo de la propia conciencia. Por otro lado, el cine de Molina, al desconectar a Valentín de toda experiencia real/racional, le induce, por así decirlo, a un estado casi cataléptico en que se relajan todos músculos de la atención en una desvigilancia propicia a toda tentativa de alineación. ...El discurso filmico ha de leerse entonces como un arroró que embiste al individuo en varios niveles de su ser, vale decir: de su desconciencia (1982, 163).

Existen varias notas importantes en esta cita. En primer lugar, el cuerpo de Valentín progresa en una relación con las fuerzas del subconsciente, con las fuerzas simbólicas de la cultura que se integran poco a poco en su ritmo de vida; él pierde la vigilancia de su combatividad y las fuerzas racionales que pretenden gobernarle se debilita; sus acciones no serán ya determinadas por la luz y la acción productiva. Ubicándose más en los significados que en las transformaciones existe un desplazamiento del *homo faber* al *homo ludens*. Los relatos son la droga que pone su cuerpo en ese estado cataléptico del que habla Molho, incluso la ensoñación hasta entonces reprimida será la única vía de contacto permitida a Molina por Valentín a: “Con vos no se puede hablar, si no es dejarte que cuentes una película” (*EBMA*, 56). Él, goza cada vez más de su vida sensorial, de la piel, de sus sentidos. Y es importante saber además que el cuerpo del guerrillero deviene vulnerable, un guerrillero en reposo y sin defensas es un combatiente muerto: “No soy un tipo que sepa escuchar demasiado, ¿sabes?, y de golpe me tengo que estarte escuchando callado horas” (*EBMA*, 15).

Limpiar-cuidar

Esta función nace de la indefensión propia del recién nacido que necesita del cuidado de sus progenitores para la limpieza y protección. El envenenamiento que sufre Valentín le pone en las manos de Molina para ser limpiado y cuidado. La cita siguiente, de Fanciene Masiello, profundiza la comprensión del cuerpo en relación con estas tareas de cuidar y de alimentar fundamentales en varios momentos de la novela:

Es notable que buena parte de *El beso de la mujer araña* se halle también dedicada a actos de ingestión y expulsión corporales; hambre, deposiciones y vómitos son inevitables elementos del libro y como tales expanden el cuerpo más allá de los términos con los que normalmente lo vemos. Estas imágenes se presentan como ejemplos de modos en los que el cuerpo abyecto excede sus fronteras definidas, trascendiendo el recipiente de la carne y las coordenadas universales de la forma humana. Puig presenta de este modo una respuesta contestataria “como un cuerpo fuera de sí mismo”, trascendiendo los límites convencionales de la representación corporal (2002, 583).

El cuerpo, su cuerpo, se le impone a Valentín en la enfermedad como un elemento exterior a su voluntad, perturbador y de cierta manera conflictivo; en esta dinámica de la madre araña se hace un imperativo cotidiano, por él mismo; ya no puede ser más el instrumento de lucha o un objeto de tortura que debe resistir.

- Ay... ay... perdoname... ay... qué he hecho...
- No, con la sábana no te limpies, esperá...
- No, dejá, tu camisa no...
- Sí tomá, limpiate, que la sábana la necesitás para que no te enfríes (EBMA, 104).
- Ay... no sabes que fuerte es, un dolor como si me clavaran un alambre en las tripas...
- Aflojate bien, largá todo que después yo lavo la sábana.
- (...)
- Vos quedate tranquilo, y si te parece que ya largaste todo, cagón que sos décime, así te limpio” (EBMA, 123).

El lector es testigo de las manipulaciones directas sobre el cuerpo de Valentín, las cuales borran cualquier distancia y lo envían a los estratos más primitivos e íntimos de su persona. El momento más arácnido del relato se encuentra luego del diálogo anteriormente citado, cuando Molina envuelve a Valentín en una cobija: “—Espera, ahora... a ver... que te envuelvo en la frazada como un matambre. A ver... levanta este lado” (EBMA, 124). Como la araña que asfixia e inmoviliza su víctima en una cubierta de seda para devorarla más tarde, Molina guarda a su compañero, en esta figura de “matambre” que remite a cualquier pastel de carne reservado para ser consumido. Notas de un orden canibal que supone la sumisión de un hombre a otro y su desaparición.

Pero la enfermedad no es sólo la sumisión a Molina sino el estado primero del cuerpo y su descubrimiento fundamental en Valentín: “No me puedo bañar porque estoy enfermo, debilitadísimo, y el agua fría me podría dar una pulmonía, y debajo de la yema de los dedos lo que siento es el frío del miedo a la muerte, en los huesos ya siento ese frío...” (EBMA, 156).

Estos datos de la novela en relación con la categoría de *imagen cuerpo* desarrollada por François Doltó (1992), representan el ingreso en lo somático y hacen del cuerpo una

entidad dinámica por la cual Valentín se construye. En los momentos en los cuales el guerrillero está más débil y acabado, su cuerpo exige su lugar expresándose: herido, busca recuperar sus funciones de acuerdo con su esquema corporal. Valentín desea reintegrar la imagen de su cuerpo por las representaciones típicas que indican un contacto físico con el mundo: “miel en mis heridas” ... “como tu perfume permanece en mis narices” ... “en los huesos siento ese frío...” (EBMA, 154-156). Estas sensaciones volverán, lo cual se destacará de manera especial en el análisis final de este ensayo. El peligro verdadero y la debilidad de la vida no se expresarán jamás como una derrota racional o un dato conceptual; la integridad del hombre en peligro se expresará siempre en la carne.

Estos momentos complementarios de la enfermedad de Valentín le hacen algo más que la simple presa de Molina, desplazando los estereotipos iniciales. En el caso de Valentín, gracias a esta madre araña, sus heridas y las sensaciones de la piel y de los huesos toman la palabra para afirmar la vida. Las ideas y las motivaciones sociales quedan en retirada, moderadas por una lógica de la sensación.

Nutrir

La comida es indudablemente alimento, pero igualmente comunicación y sustento afectivo en los primeros meses de vida del bebé. La madre es el ancla del infante con el mundo. Gracias a esta función llega a término el estadio infantil del eros en Valentín. Desde Molina, esta “madre” evoluciona según la imagen de su propia madre reseñada en los capítulos 8 y 11, desde la lista de alimentos:

- Lista de cosas para paquete a Molina, por favor todo en un paquete, como lo trae mi mamá:
- Dos pollos rotisería
- Cuatro manzanas asadas
- Un cartón ensalada rusa... (EBMA, 183; cursivas fuera de texto).

Valentín sigue infantilizándose, perdiendo sus mecanismos de defensa y la combatividad de guerrillero. Molina, además le asegura a su compañero la conservación de su existencia y la satisfacción de su apetito. Él desea ser la fuente exclusiva de sustentación de su *nené* y organiza nuevas cronologías de acuerdo con la sustentación oral de Valentín:

- Por eso yo estoy sin provisiones casi, además ella no quiere que venga nadie a traerme las cosas, se cree que el médico le va a dar remiso de un momento a otro. Pero mientras me jode a mí, porque no quiere que nadie que no sea ella me traiga comida” (EBMA, 107).
- ¿Y el dulce de leche cuándo lo podré probar?
- Por lo menos mañana, antes no.
- ¿Y ahora, una cucharita?
- No. Y mejor te cuento la película... (EBMA 143).

Esta modificación en la sensibilidad de Valentín la descubriremos desde su apropiación de los procesos digestivos; una metáfora que permite comprender sus movimientos interiores y sus sentimientos:

- Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo... Es... como si la mente segregara sentimiento, sin parar...
- ¿Vos creés?
- lo mismo que el estómago segrega jugo para digerir.
- ¿Te parece?
- Sí, como una canilla mal cerrada. Y esas gotas van cayendo sobre cualquier cosa, no se las puede atajar (EBMA, 38).

Para concluir con esta madre araña, es bueno anotar que estas tres anteriores funciones ejercidas por Molina actualizan ese núcleo primario de significación en la relación madre - niño desde la fuerza libidinal no determinada completamente, lo que permite en la novela una movilidad afectiva que explora un imaginario preedípico libre de normas y del mundo simbólico.

Este momento de erotismo infantil dispone igualmente a una sexualidad explícita, relaciones posteriores que podrían verse como una conquista de Molina: él habría debilitado la resistencia de Valentín, conquistándole y descubriéndose más allá de su máscara de amigo, cercano y providente en la enfermedad. Por otra parte, si es cierto que Valentín ingresa al círculo poderoso de la madre araña, su papel no es meramente pasivo pues el toma la iniciativa como amante de esa mujer-extraña (cfr. Kerr, 2002: 659), en la cual se ha transformado Molina. De igual forma, Molina no es solamente mujer por ser amante. La feminidad está en ambos y la veremos más en detalle en la figura de la *isla piel* como lo hemos anunciado; sin embargo, analicemos brevemente en qué consiste esta nueva sexualidad establecida entre ambos.

Un ser sexual

La sexualidad es en la mayoría de los personajes de Puig una de las estrategias para darles la posesión de su corporalidad; sexualidad vivida explícitamente entre Valentín y Molina, al menos dos veces, desde las pistas ofrecidas por el texto. Para Molina, el sexo era la posibilidad de encontrar una identidad por el contacto físico y el afecto, de confirmar de manera sensible lo que él creía ser; más allá de las limitaciones físicas. En los diálogos de los primeros capítulos Molina da cuenta de su conciencia femenina:

- ... Y yo en seguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la semana siguiente fui sola al restaurante.
- ¿Sola?
- Si perdóname, pero cuando hablo de él no puedo hablar como hombre porque no me siento hombre (EBMA, 54; cfr. 17, 185 y 222).

Él supone una sola modalidad de feminidad y un único medio de realización; esta concepción moldea su experiencia de placer, la cual no se puede concebir como masculina. Él será esa mujer perturbada por la presencia cercana de Valentín. El guerrillero es la condición de su destino, de su pasión renovada, más que la realización "esencialista" o fija de su "feminidad" como él la había percibido. Valentín, consciente en todo momento de su condición homosexual, lo acepta y vive con él una relación desde estas circunstancias.

La primera relación, descrita entre las páginas 194 y 196, se origina en una solidaridad afectiva de Valentín por Molina, una fraternidad en la carne que permite otra manera de estar presente el uno al otro, sobre todo como la anulación de una individualidad cerrada que se afirma fundamentalmente en la diferencia. Por eso la acción inicial de integración es la caricia:

- ¿No te puedo acariciar?
- Sí...
- (...)
- ¿Te hace bien?
- Sí... me hace bien.
- A mí también me hace bien.
- ¿De veras?
- Sí... qué descanso...
- ¿Por qué descanso, Valentín?
- Porque... no sé...
- ¿Por qué?
- Debe ser porque no pienso en mí...
- Me hacés mucho bien...
- Debe ser porque pienso en que me necesitás, y puedo hacer algo por vos.
- Valentín... a todo le buscás explicación... qué loco sos...
- Será que no me gusta que las cosas me lleven por delante... quiero saber por qué pasan las cosas.
- Valentín... ¿Puedo yo tocarte a vos?
- Sí...
- Quiero tocarte... ese lunar... un poco gordito, que tenés arriba de esta ceja. (EBMA, 194).

La isla piel: capítulo 16

Si es cierto que la mujer araña y el beso son las claves interpretativas de Molina, el personaje central del relato, esta imagen de la "isla piel" se convierte en la imagen plástica de una estructura común que sostiene a los dos protagonistas. Buscamos representar por ella ese vacío original y problemático para los dos amigos, ese algo sensible que haciéndose contradictorio para Valentín y Molina no llegan jamás a precisarlo en la convivencia de la celda 7. Se hace necesaria la distancia para el descubrimiento.

Las primeras líneas del capítulo nos sitúan en la enfermería de la prisión; un enfermero trata de calmar a Valentín, herido por la tortura, con una inyección de morfina. Las páginas siguientes elaboran desde la alucinación, los acontecimientos centrales de la novela; alucinación que podemos segmentar en tres estados, de acuerdo con el recorrido realizado por Valentín: 1) Cambio de conciencia inducido por la morfina y representado por un viaje a través de un túnel en el cual Marta y el enfermero se cruzan; 2) la llegada al agua matricial en la cual Valentín descubre la Nativa y la *isla mujer* y 3) el regreso a tierra firme donde Valentín encuentra la mujer araña y calma su hambre.

En este recorrido la interlocutora principal es Marta, la burguesita amada de Valentín; los diálogos con ella reinterpretan las últimas semanas vividas en compañía de Molina: el sexo, la comida, la enfermedad, las conversaciones y la escucha de las películas. La conversación evoluciona como un interrogatorio y una confesión al mismo tiempo. La muerte de Molina es mencionada una vez, pero no existe referencia a su propio cuerpo torturado por el cual inicia su delirio.

En primer lugar, la imagen de la isla es una estructura arcaica y primera que sostiene las otras interacciones en el sueño del capítulo, estructura que suponemos en la lectura de los capítulos anteriores: se trata de ese cuerpo fundamental que se insinúa en la primera relación sexual de los compañeros. La isla como un *yo-piel* se sitúa en la base de una imagen de cuerpo o de un esquema corporal; por ella se percibe la pertenencia a un cosmos orgánico y protector, los límites superan lo interpersonal y lo somático de los personajes:

... mi espalda toca esta sábana tan lisa y tibia sobre la que dormí todas las noches desde que llegué a la isla, y no sé cómo explicarte, mi amor, pero la sábana me parece... que es en realidad una piel muy suave y tibia, de mujer, y no se ve más nada en este lugar que esa piel que llega hasta donde la vista me alcanza, no se ve más que la piel de mujer acostada, soy como un granito de maíz en la palma de su mano, ella está acostada en el mar y levanta la mano y desde aquí arriba puedo ver que esta isla es una mujer, “¿la nativa?”, la cara no alcanzo a verla, está allá lejos, “¿y el mar?”, como siempre, voy nadando debajo del agua y no se ve el fondo de tan profundo que es pero debajo del agua mi madre oye todo lo que pienso y estamos hablando... (EBMA, 256).

Esa isla en el delirio confirma la valoración que ha realizado Valentín de la celda 7, como isla de libertad, espacio real de emancipación. Una celda que incluso por los procesos se puede comparar con un espacio uterino en la cual, el encierro, el agua y la piel son relevantes. En los primeros momentos de la alucinación de Valentín más allá del dolor y el exilio esta piel se hace playa, como isla, celda, nativa: una promesa de confort y de bienestar; una isla que maternalmente se hace *yo-piel* (o que recupera esta condición primaria) por la sensibilidad extrema de la epidermis y que de paso introduce en la alucinación una especie de conciencia premoral.

Es en esta agua —amniótica— que él se sumerge y comienza la comunicación con su madre, con sus orígenes. Pero en esta alucinación lo que más inmediato da cuenta de una condición primera es esa sensación epidérmica definida por un tejido en toda su extensión que se hace isla pero que no tiene límites; no existen fronteras que le puedan atribuir una identificación definitiva. La *isla piel* es aquella estructura femenina fundamental en lo interior de comportamientos e identidades, y que trasciende el ser Valentín o la criatura Molina: es un “cuerpo” primario intuido por Puig y que no desea identificar con la nativa, o la mujer araña o los múltiples personajes evocados en el relato. Todos ellos son “máscaras” y remiten a esa condición primaria representada por la *isla mujer*; que tiene la intuición de una estructura femenina original sin llegar a una configuración definitiva. El novelista abre en esta novela y en esta figura una interpretación psicósomática que vincula los primeros movimientos de la configuración individual de los procesos vitales anteriores a toda definición de género masculino o femenino; “estructura” fundante que condiciona la novela de tal modo que incluso la mujer araña que aparece en la selva, en medio de la isla, está atada a ella (EBMA, 257).

La *isla piel* es a la vez espacio para la enunciación de regresiones y de amenazas primitivas en las cuales la existencia en autonomía total no pertenece al sujeto. Ella será una evocación de momentos arcaicos supuestos, o pensados como tales, que condicionan a toda la humanidad. Cuando miramos más en detalle la mujer araña, elaborada en la descripción siguiente, podemos hablar de una acumulación sintética:

... la aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, “¿de lamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?”, sí, “¿y la cara?” tiene una *máscara*, también plateada, pero... pobrecita... no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y 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 quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos, “¿no habla?”, no, está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, “¿una lágrima que brilla como un diamante?”, sí, 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 (EBMA, 257; énfasis agregados).

Esta mujer extraña expresa la característica común a todas las mujeres de la novela, particularmente destacada por la máscara y el vestido, atributos mencionados en los relatos de Molina. El cuerpo “anormal” limitado para el amor es “desagradable” como aquel de Molina que por el goce descubre cierto valor. Esta imagen parece representar a Molina antes de las dos relaciones sexuales cuando los alimentos afirmaban los intercambios principales. Las relaciones sexuales en la alucinación se reconstruyen casi al comienzo con una nativa. En esta parte final de la novela estamos igualmente acompañados por el

ambiente cinematográfico generado desde el inicio: el “vestido de lamé plateado” o la “lágrima que brilla como un diamante”; datos que retoman los esquemas y los elementos de los relatos de cine de Molina.

El lector en *EBMA* ha seguido las acciones de la *mujer araña* por la palabra y la acción de Molina, sin embargo, en este momento conclusivo ella está descrita y mencionada por las palabras de Valentín. Esta imagen inmóvil, sufriente y romántica del último capítulo: proyectadas por Valentín delirante y la mujer araña de su delirio. Imagen que no significaría nada sin los devenires y las energías gastadas por Molina en los quince anteriores capítulos. La nostalgia, la belleza y el misterio esbozados en este capítulo y descubiertos por el cuerpo y la palabra de Valentín se nutren de todas las acciones anteriores y develan, lo repetimos una vez más, esa estructura íntima que como “femenino” ha sido desplegada por Molina. El mundo fantasmagórico introducido por Molina en la narración de las películas pertenece desde ahora a Valentín, es él quien lo administra y manipula produciendo nuevos significados. Vive una cierta posesión *demoníaca*, él se descubre doble: en ausencia de Molina, los personajes habitan la novela de otra manera. Podemos incluso afirmar que ellos por fin se descubren en la manera que han actuado siempre en la novela:

Sí, éste es un sueño y estamos hablando, así que después también, no tengas miedo, creo que ya nadie nos va a poder separar, porque nos hemos dado cuenta de lo más difícil”, ¿qué es lo más difícil de darse cuenta?, “que vivo adentro de tu pensamiento y así te voy a acompañar siempre, nunca vas a estar solo”, claro que sí, eso es lo que nunca me tengo que olvidar... (*EBMA*, 257; cfr., 255).

Esta comunicación con Marta, situada al interior, permite de alguna manera escuchar una confluencia de líneas opuestas y de identidades en apariencia diferentes que expresan en este capítulo los múltiples estratos de la novela.

Valentín torturado adquiere una nueva sensibilidad que mezcla la convivencia con Molina, la anestesia de la heroína y su cuerpo herido; esta coyuntura permite en la novela la elaboración de nuevos puntos de vista. La mujer está en él a su lado o sustentándole; es un ser universal: consciencia o cuerpo, espíritu o carne. La alucinación de estas últimas líneas no constituyen la reivindicación de la Molina, de Marta su amor, de la nativa como esa mujer virgen y siempre soñada: es lo femenino confirmado en el epílogo de la novela.

A modo de conclusión

A través de este recorrido hemos deseado evidenciar algunas estrategias fundamentales en la configuración del cuerpo, de la piel y de la mujer en dos de las obras mayores de Manuel Puig. En este autor, la definición del cuerpo femenino se realiza en los espacios cerrados; la esfera pública no define la apropiación y reconocimiento de

sus mujeres. Gladys y La “Mujer Isla” sólo pueden evolucionar en la habitación y en la cama, o en la enfermería y en la camilla. Estos espacios protegidos por la clausura son los escenarios insustituibles de creación. El sentido de la muertes es manifiesto y concretado en el cuerpo femenino, más allá de la ejecución de la misma como fin de la vida, parece estar dado por el riesgo y la amenaza: “el destino”, a los cuales se ven sometidas las mujeres por sus interlocutores privilegiados, en el caso de las dos novelas Leopoldo para Gladys y Valentín para Molina.

Si es claro que el cuerpo femenino se impone luego de los recorridos críticos como una elaboración realizada en los espacios cerrados, es igualmente importante anotar que esta “mujer” percibida en las novelas no se instaura como una figura simbólica o una propuesta ideológica del escritor; ella es más una articulación dinámica que expresa y estructura la escritura y sus líneas narrativas. Gladys y Molina se convierten en los umbrales de una articulación de los demás personajes e incluso ellos logran asumir y dinamizar los movimientos de los demás seres y de toda partícula animada de las novelas.

La estructura femenina es confirmada por Valentín en *El Beso...* y por Gladys en *Buenos Aires...* luego que ellos son investidos por esas fuerzas profundas de lo femenino. La búsqueda de un cuerpo modelo de mujer nos lleva a un más allá o más bien a un más abajo, más primitivo y radical todavía; una experiencia prototípica pero a la vez más indeterminada que tiene la ventaja de ser el substrato de toda configuración posterior, porque el cuerpo y la presencia de la mujer están profundamente relacionados con el medio, de manera tal que se actualiza o despliega sin importar que esté fragmentada o desfigurada, o que su talla o descripción no coincidan con aquellas que el lector lleva implícitamente. Volvámoslo a decir: esta experiencia femenina no se reduce a un cuerpo individual, se instaura gracias a otras corporalidades: la mujer instalación que despliega Gladys o la “isla mujer” que convoca Valentín. En ambos casos muy cercana esta estructura al yo-piel orgánico.

Desde esta perspectiva, incluso en los momentos más íntimos de la sexualidad permanece “algo” que sigue en su misterio, ya que el ejercicio de la misma sexualidad deviene la experiencia del exceso de su propio cuerpo, algo manifiesto en el capítulo XI de *EBMA* o en el IV de *TBAA*; Gladys no puede realizar plásticamente toda su experiencia femenina ni satisfacer por ella a sus amantes; de la misma manera, Molina no alcanza a elaborar la mujer que ha seducido a Valentín.

Obras citadas

- Anzieu, Didier. *Le Corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, Col. Connaissance de l'inconscient, 1998.
- Dabove, Juan Pablo. *La forma del destino sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, Cuadernos de Tesis, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Seuil, 1981.

- Deleuze, G. y Guattari, F. *Capitalism, Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- _____. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1996.
- Dolto, Françoise. *L'image inconsciente du corps. Points essais*. Paris: Seuil, 1992.
- Kerr, Lucille. "La política de la seducción, El beso de la mujer araña". En: Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Edición Crítica. José Amícola y Jorge Panesi (coordinadores), 1ª ed. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2002 Colección Archivos, N° 42, p. 641-674.
- Martinetto, Vittoria. *The Buenos Aires Affair: anatomía de una censura*. En: José Amícola y Graciela Speranza (compiladores). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 213-221.
- Masiello, Francine. "Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*". En: Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Edición Crítica. José Amícola y Jorge Panesi (coordinadores), 1ª ed. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2002, Colección Archivos, N° 42, p.574-588.
- Molho, Maurice. "Tango de la madre araña". en: *Les Cahiers de Fontenay*. N° 26-27, Fontenay Aux Roses, 1982, p. 160-167.
- Muñoz, Elías Miguel. *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Editorial Pliegos, 1987.
- Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, Biblioteca Breve.
- _____. *El beso de la mujer araña*, Edición Crítica. José Amícola y Jorge Panesi (coordinadores), 1ª ed. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2002, Colección Archivos, N° 42.