

EL ADIOS DEL CUERPO:
EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

Maria Cecilia Vázquez

Cómo evocar el cuerpo, cómo trazar un vínculo que una mi cuerpo al de los demás, cómo mirar hacia adentro esa concavidad visceral, cómo mirar desde dentro esta trama de músculos y entrañas, fosa de hedores y humores, espacio de hediondez y repugnancia. Estas son algunas de las cuestiones fundamentales que se plantean en *El beso de la mujer araña* (EBMA).

El cuerpo toma por asalto la novela y se instala en un lugar central: por él pasan los hilos fundamentales que tejen la tela que nos atrapa y que identifica la producción de Puig: el poder y la sexualidad y la relación entre la literatura y el cine.

Cuerpo y poder se trenzan, en el sentido más combativo de la palabra. El cuerpo torturado de Valentín, las huellas de su afición en el de Molina, el encierro carcelario de ambos significan la encarnación de la represión; son la cifra de las marcas que el poder deja sobre la carne. El poder se instala en el cuerpo. EBMA es un relato que habla de un poder in-corporado, que se ejerce bajo la piel a la vez que la figuración del cuerpo en este texto es el modo en que la ficción se arma contra el poder, la coartada del poder de la ficción.

Siguiendo la distinción entre representación y figuración propuesta por Barthes en *El placer del texto*,¹ recorreremos, por un lado,

¹ En este texto barthesiano visiblemente postestructuralista se nos propone distinguir entre figuración/representación: "La figuración sería el modo de aparición del cuerpo erótico (no importa el modo o grado) en el perfil del texto (...) El texto mismo, estructura diagramática y no imitativa, puede desplegarse bajo forma de cuerpo, disociado en objetos fetiches, en lugares eróticos, todos estos movimientos dan testimonio de una figura del texto necesaria para el goce de la



los distintos modos de representación del cuerpo y, por otro, la figuración del cuerpo erótico en el perfil del texto. Leer el texto como un cuerpo (el adentro y el afuera y el pasaje hacia su interioridad) es ir destejendo la trama ideológica de la novela.

La representación del cuerpo: los cuerpos de celuloide.

Las evocaciones cinematográficas de Molina dibujan un repertorio iconográfico de rostros, primeros planos, cuerpos enteros, manos, ojos, pies, uñas. Sus relatos, superpoblados de descripciones

lectura" (p.71/2) "(...) La representación sería una figura inflada, cargada de múltiples sentidos pero donde está ausente el sentido del deseo: un espacio de justificaciones (realidad, moral, verosimilitud, legibilidad, verdad, etc.) (p. 72), Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1974 (Traducción Nicolás Rosa).

⇒ 82 *Voz y Escritura* (Mérida) (6-7): 81-91. Enero, 1996.

corporales, convierten a la novela en una suerte de museo o galería en la que se exhiben cuerpos de celuloide. En esta zona del texto se dice la exterioridad del cuerpo, los cuerpos son representados vistos desde afuera. La mirada de Molina, o mejor el recuerdo de su mirada, traza un hilo carnal entre su cuerpo y los representados, hilo que se trama de deseo, por eso la morosidad, la minuciosidad y el detallismo de las descripciones: el objeto de deseo siempre es bien conocido, bien mirado, admirado.

Cómo reconstruir la iconografía de los cuerpos evocados. Molina en sus relatos los descompone, amplía o detiene, en resumen, los "trabaja" en función de que los distintos modos de representación se relacionen con el sentido de la historia relatada. Por ejemplo, en la iconografía de la mujer pantera el cuerpo aparece troceado, descompuesto en fragmentos que los designan metonímicamente: primero el rostro, luego las piernas y los pies, por último las manos. El conflicto que soporta este personaje se refiere a la identidad esencial, a su ser dual: la condición de mujer pantera. Describir por fragmentos, representar un cuerpo sometido a la violencia del estallido que fractura y disemina sus miembros en detalles consiste en un procedimiento que permite apresar la individualidad en la generalidad, el rasgo personal y distintivo de ese cuerpo.²

Para contar mejor la esencia de su conflicto y este conflicto de esencia, se representa el cuerpo destacando los rasgos genéticos de modo que, al describir esta fragmentariedad corporal se va dibujando una genealogía. Por ejemplo, el troceado del cuerpo aísla, fija y recorta la verdad de las uñas en tanto garras: "los zapatos son negros, de taco alto y grueso, sin puntera, se asoman las uñas pintadas de oscuro"³. Por

² "reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser, y por consiguiente, dejaba escapar su totalidad... La reconocía diferencialmente, no esencialmente". R. Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990. p. 119.

³ Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires: Seix Barral, 1991.

otra parte, la descripción de la estructura del rostro de Irena atiende fundamentalmente a sus marcas genéticas. Su rostro recopila todos los rasgos que exhiben, denuncian, en realidad su felinidad; en este sentido la cara es el escenario en el que se despliegan los signos de su origen, a la vez que la puesta en escena de los signos del enigma que sostiene la intriga del relato y que se irán develando, como corresponde al género, paulatinamente, mediante la seducción del suspenso que copia el deseo de la seducción del desnudamiento, del *strip tease*.

El rostro de Irena se repite en varios otros (el de la pantera pintada y el de la otra mujer pantera). Mediante este juego de espejos que reflejan los rasgos de la especie se revela una identidad más fuerte que la civil, se funda un linaje y la tradición de una estirpe. La descripción de estos rasgos genéticos, lejos de apuntar hacia una generalidad o tipicidad, son como la sombra luminosa que acompaña el cuerpo, la reserva del cuerpo para decir su verdad y la verdad de su origen. Por eso el cuerpo de Irena es un cuerpo con sombra, la sombra que corporeiza su conflicto esencial: la metamorfosis por el deseo, la tensión entre eros y tánatos.⁴ Un cuerpo con sombra es un cuerpo singular, que se singulariza al igual que un cuerpo troceado.

Frente a esta singularidad está Leni, la protagonista de la película de propaganda nazi, como una figura, un tipo. Jamás troceado, este cuerpo está representado siempre como una totalidad que muestra la generalidad desde la ausencia total de diferenciación.

Las descripciones del cuerpo de Leni, como desde la esclerosis, sólo repiten lo ya dicho, ya visto. Aquí no hay linaje que recorrer, ni marcas personales que recuperar, sólo se trata de repetir un parecido. El cuerpo es el espacio donde se instala el mito que se desplaza iconográficamente. El mito se incorpora y el cuerpo se mitifica. Estas representaciones son el canal por el cual circulan y adquieren

Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición.

⁴ "Sombra" es el significante repetido por Molina para referirse a Irena transformada en pantera: p. ej., "la sombra de una fiera de cola larga", p. 39.

⇒ 84 *Voz y Escritura* (Mérida) (6-7): 81-91. Enero, 1996.

significación los mitos acerca del cuerpo: la condición semidivina de las *stars* y la superioridad de la raza aria. Precisamente el valor de este cuerpo se juega en la ilustración, en el sentido más pictórico de la palabra, de estos mitos.

La representación del parecido siempre remite al mito y es un lugar de anclaje de lo convencional. En la iconografía del estereotipo, los rasgos particulares son expulsados del cuerpo. Esta hemorragia de la individualidad es esencial para la instalación del mito en el cuerpo, para que los cuerpos digan sus propios mitos. Por eso la representación del parecido sólo otorga una identidad civil en la que queda abolida toda esencialidad. La fijación del estereotipo, la representación de la tipicidad condena al personaje a una "inesencialidad insoportable: a la banalidad de la pose, la convencionalidad del vestuario y el estereotipo de la situación".⁵

El cuerpo de Leni es un cuerpo esterotipado (es el cuerpo del estereotipo), en ella se representan los clichés de la *star* y el símbolo de la mujer ideal para el nazismo. Leni se metamorfosea para convertirse en un objeto político. El proceso de su metamorfosis expresa la transición hacia el ideal de vida, la verdad del nazismo. El pretendido absolutismo de esta verdad que creó las más atroces versiones del mundo, sólo puede expresarse a través de la fijación de estereotipos que enajenan la realidad a fuerza de simplificarla. La representación del cliché es una de las coartadas más eficaces para este ejercicio reductor del poder.

El estereotipo es el lugar por excelencia del vaciamiento de cualquier verdad; un cuerpo esterotipado es un cuerpo vaciado de su propia verdad. El cuerpo de una figura es la representación de una figura sin cuerpo, signada por la defeción y la carencia más absoluta del trazo propio y original, por la impotencia de proyectar sombra alguna. El cuerpo sin sombra de Leni se viste frecuentemente con sus

⁵ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

denegadores, los brillos y las transparencias, identificadores de lo *Kitsch*, perversidad estética que se corresponden con la perversidad de la política promocionada en el film⁶.

El cuerpo del texto.

a) Sus orificios.

Revitalizamos la vieja metáfora del corpus y pensamos el texto como un cuerpo en cuya piel, tejidos y órganos al igual que en los cuerpos de EBMA se inscribe fatalmente el poder; aquí la fatalidad deviene de su materialidad lingüística.⁷

Nervadura verbal, EBMA es un cuerpo en el que se privilegian los orificios: la boca y el ano. Este texto que cuenta el encierro de la cárcel y el deseo de superación de sus efectos de aislamiento y exclusión, es un cuerpo troceado en el que se agigantan y agrandan, como vistas en un primer plano, estas aperturas que son "los comunicantes perfectos con el mundo, por los que el mundo penetra en nosotros y por los que se puede absorber el mundo"⁸.

A través de esta distinción de los orificios, de este recorte sobre el cuerpo, se señala como hilo fundamental del sentido de la novela, el deseo de comunicación.

⁶ "... y se dibuja una silueta de mujer divina, alta, perfecta, pero muy esfumada, que cada vez se va perfilando mejor, porque el acercarse va atravesando colgajos de tul y claro, cada vez, se la va pudiendo distinguir mejor, envuelta en un traje de lamé plateado..." p. 57.

⁷ "Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje (...)" R. Barthes, "La lección inaugural". *El placer del texto* seguido por *Lección inaugural*, op. cit. pp. 118.

⁸ Nicolas Rosa. "Los modelos de la sexualidad". *La crítica literaria contemporánea*, Buenos Aires: CEAL, 1981, vol. 2. p. 45.

La boca, apertura lúbrica por la cual absorbo la lengua, el cuerpo del otro, en el cuerpo de la novela más que una zona erógena fundamental es el centro de la comunicación verbal.⁹ Antinovela de la acción, EBMA prácticamente no narra ningún acontecimiento sino que reproduce discursos y promueve debates, cultiva exacerbadamente la citación. Esta voracidad de las palabras nos remite a una ansiedad insaciable de la comunicación propia de la novela y de sus personajes.

La representación de la boca como el receptáculo del que salen las palabras, el lenguaje, se repite en la del cuerpo de los personajes, reducidos metonímicamente a la voz. El narrador de EBMA es un narrador fantasmal que permanece callado y a escondidas todo el tiempo y se limita a citar en E.D. las voces de sus personajes. Esta estructura dramática vuelve muy difícil la representación de Molina y Valentín, por eso sus cuerpos están prácticamente escamoteados, reducidos a una voz.

Este modo de representación tan austera duplica el acto de privilegiar la boca como órgano de fonación y de realzar la comunicación verbal como un modo de interacción personal. Para esta novela en que seducir también es contar, el valor de su cuerpo se juega en la eficacia de la comunicación de su lenguaje, es decir, en la seducción de la ficción verbal.

Las partes de un texto son como las partes de un cuerpo. EBMA es una novela que está fracturada en dos, artificio en función de exhibir el juego de intertextualidad entre el texto de arriba (que se mueve en el dominio de la ficción) y el de abajo (las notas de pie de página que citan resumidos los discursos científicos acerca de la homosexualidad).

Como las otras novelas de Puig, ésta se propone un ajuste de cuentas con la narración: intenta pulverizar la instancia narrativa y escamotea todo lo posible la función narrador; los personajes reducidos a voces y

⁹ Nos referimos indistintamente a oralidad y escritura porque creemos irrelevante la distinción para nuestro trabajo.

a sus discursos no realizan casi ninguna acción. Este ajustar las cuentas es ponerse contra la narración, en otras palabras, es darle las espaldas. Otro ajuste de cuentas se produce hacia el interior del cuerpo entre el texto de arriba y el de abajo: las actitudes que se juegan en la ficción acerca de la homosexualidad le dan las espaldas a las "verdades" del discurso científico. La conclusión de Valentín acerca de que "el sexo es una inocencia" entra en colisión con la mayoría de las tesis científicas que intentan explicar esta práctica sexual.

Este cuerpo de espaldas a la tradición literaria y a las versiones científicas y culturales acerca de la homosexualidad, visiblemente fracturado, está tatuado: la línea divisoria que traza la zona meridional ha sido dibujada, se ha escrito sobre su piel. Nos referimos al guión que separa el texto de arriba del de abajo.

"Con el dolor o con la tinta (la tortura y el tatuaje) se delimita una parte del cuerpo y a fuerza de 'trabajo' se lo separa de la imagen del cuerpo como totalidad. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro: el maternal y fálico del que todo el resto del cuerpo, convertido en objeto insensible, en un cuerpo cero, se ha expulsado, desterrado"¹⁰.

El procedimiento de tatuar un cuerpo consiste en aislar sus zonas erógenas. La zona cifrada, aislada por el dibujo que la denuncia vertiginosamente como el dominio del deseo, es en este cuerpo de espaldas el orificio anal. Esta representación del ano como zona erógena remite a la comunicación sexual anal, a la homosexualidad. Esta novela que tematiza la homosexualidad posee el cuerpo de un homosexual (su zona erógena fundamental es la anal) y el cuerpo (texto) homosexual es un texto (cuerpo) anal.

La presencia de este hueco fetichizado por el tatuaje y señalado por el deseo inunda la novela cubriendo toda su piel ya que aparece citado,

¹⁰ Severo Sarduy. *op. cit.*, p. 87.

como todo objeto de deseo, a través de múltiples significantes que aluden a lo excrementicio y la suciedad ("mierda", "inmundicia", "cascarria", "basurear", etc.).

Mediante la representación tatuando y nombrando hasta la saturación sus desechos, las materias innobles del cuerpo, así se cifra lo escatológico y su correlato sexual en este texto anal en el que representarse, en tanto texto de cultura, como un objeto desechable (el cuerpo de un homosexual) es el modo escogido por la ficción para refutar las versiones sociales acerca de la homosexualidad.

Objeto de múltiples lecturas, la homosexualidad circula por EBMA de distintas maneras: se la dice y revisa desde la ciencia, se la cuenta en la ficción y se la soporta en el cuerpo de la novela. Como su estandarte, este texto anal se rebela contra los efectos del poder sobre la sexualidad declarando la inocencia del sexo y el esplendor del ano.

b) El pasaje hacia su interioridad: el cuerpo visto por dentro.

Agujerear el cuerpo, abrirle un orificio para ver el interior, mirarlo como una máquina endoscópica en el que adentro hay algo que ver: describir las entrañas desde dentro y por dentro y mirar sus movimientos.

Pensar EBMA como un cuerpo nos permite este pasaje hacia su interioridad, este texto es un cuerpo agujereado que "se clavó un punzón en la barriga" (p.118) para ver su interior, para mirarse por dentro las tripas, los intestinos y el estómago. En él están presentes todos los estados de la materia alimenticia (ingerida, digerida y evacuada). La comida se recorre en todo su trayecto: de alimento a excremento, de la boca al ano, este proceso visceral nutritivo se describe en su completitud.