

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ALTERIDAD EN LA RECREACIÓN ESTÉTICA DEL DISCURSO CONVERSACIONAL EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* DE MANUEL PUIG*

CLAUDIA NEYRA QUIJANDRÍA

Alumna de la especialidad de Literatura Hispánica de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

«Para mí, la fantasía es síntesis, como el cine, como los sueños nocturnos, verdaderos modelos de síntesis donde en un minuto pasa delante nuestro una historia entera».

Giovanna Pajetta. «Cine y sexualidad». Entrevista a Manuel Puig.

La obra artística, en tanto creación del hombre dentro de un determinado eje espacio – temporal y de acuerdo a sus características específicas, es un espacio susceptible a la manifestación de las consecuencias de los profundos cambios sociales dados de época en época. Con este planteamiento, sin embargo, no se busca presentar a la obra de arte como un calco del quehacer del hombre en sociedad, pues la dinámica de la creación artística es un fenómeno tan igualmente complejo que amerita la contemplación de otro tipo de fenómenos, tales como la relación existente entre realidad y ficción, por ejemplo. Lo que se busca, más bien, es dejar sentado que los cambios que afectan la vida social implican, además, cambios en la forma como los seres humanos conciben el mundo que los rodea, por lo que, las consecuencias de esos sucesos, pueden rastrearse también en la forma y el contenido de sus creaciones artísticas.

Así, por ejemplo, tras la transición de una sociedad tradicional que concebía al mundo como algo regido por un orden sagrado incuestionable, al de una sociedad que refundaba su ordenamiento en los imperativos dictados por la razón humana, surge la sociedad moderna cuya industrialización, unida a la evolución señalada anteriormente, trae como consecuencia el fenómeno de la masificación literaria pues, gracias a la técnica, el nivel de producción se incrementó y los tipos discursivos empezaron a diversificarse en la medida que nuevos sectores de la población accedían a los textos literarios y que la población independizaba sus esquemas de pensamiento de cánones religiosos y académicos, adecuando así sus intereses creativos a una realidad más cercana a sus vivencias en sociedad.

En el siglo XX, por otro lado, no será raro encontrar autores que apelen al discurso oral como estrategia estilística; ya que los dilemas

del hombre contemporáneo, y las disyuntivas personales que surgen en el encuentro con la alteridad, intentarán ser recreados en el momento mismo de la interacción, interacción manifestada a plenitud en los actos de habla. No obstante, como en toda recreación, sólo podrá generarse un acercamiento al discurso conversacional, pues resulta imposible plasmar la experiencia vital del diálogo coloquial en la recreación artística, más allá de la capacidad que los autores demuestren en su apelación al discurso conversacional como recurso estético.

Atendiendo a esta última reflexión, propongo un acercamiento a la dinámica que entraña el encuentro con la alteridad y su reconocimiento a partir del análisis de la recreación ficcional del discurso conversacional en una novela hispanoamericana contemporánea: *El beso de la mujer araña* (1976), cuarta novela del escritor argentino Manuel Puig. El acercamiento propuesto partirá de la revisión de algunas marcas de oralidad en el discurso y de su representación gráfica en función al tema central del reconocimiento del otro, el mismo que se constituye en una propuesta de sentido a la dinámica establecida por el autor a través de la estructuración del relato en función al diálogo. El lenguaje como posibilidad de construcción de la identidad individual y, por ello, de la alteridad, es el supuesto que se halla detrás de la propuesta y que se reconoce en la estructura formal y de contenido de la novela en cuestión.

El beso de la mujer araña puede ser definida como una novela articulada en ausencia de un narrador; a este respecto y de acuerdo a las categorías formuladas por Gérard Genette, se podría decir que, al no existir una relación de equivalencia entre la voz del autor y la del narrador, el relato se ajusta a una estructura ficcional. Sin embargo, aun cuando cumple con esta condición, la construcción del relato no sigue un modelo convencional, pues no puede reconocerse en ella la voz de un narrador específico que guíe las facultades interpretativas de su lector. Por el contrario, las vivencias de los dos únicos personajes de la narración: Luis Alberto Molina (homosexual acusado de corrupción de menores) y Valentín Arregui Paz (activista político de izquierda), presidiarios que comparten una celda en un penal bonaerense, son presentadas formalmente conforme a una concatenación de diálogos plenos de reminiscencias, en la que no es difícil encontrar registros oníricos e incluso huellas de delirios.

Esta forma discursiva, en su pluralidad, constituye la creación de un contexto específico por parte del autor, contexto que, al valer se de

* En el artículo que aquí se presenta se abordará el tema del proceso de reconocimiento de la alteridad a partir de la reconstrucción ficcional del tipo discursivo conversación coloquial. Sin embargo, es importante señalar que otro de los recursos utilizados por Puig para dar cuenta del mismo fenómeno es la introducción de notas a pie de página en las que un editor anónimo explora la personalidad de los protagonistas recurriendo a planteamientos teóricos diversos. La formalidad propia del discurso académico que estos entrañan se contraponen a la coloquialidad del diálogo –estructura base del relato– y genera una dinámica paralela que describe el proceso desde una perspectiva distinta y complementaria que, además, contribuye con la imagen de objetividad del contexto ficcional generado por el autor.

conversaciones, narraciones de películas, pensamientos y notas a pie de página, genera un discurso aparentemente fragmentado. Sin embargo, la fragmentación discursiva no implica carencia de sentido¹; la diversidad y el dinamismo que entraña la representación del registro conversacional ofrecen al lector la posibilidad de asumir un rol activo y fundamental en la reconstrucción de la unidad del discurso. El contexto así generado por el autor, y sus múltiples recursos, pueden ser entendidos por el lector como una manifestación de la naturaleza cambiante del ser humano a la luz de los personajes, y de la dinámica que se establecerá entre ellos a lo largo de la novela; la misma que entraña un proceso de reconocimiento del otro y del sí mismo, en tanto que toda definición encierra en sí misma una posibilidad de distinción.

En un primer momento será justamente la diferencia la que se vea realizada en los enunciados del diálogo, diferencia que más que apelar a la definición o al reconocimiento, se apoyará en los estereotipos que, desde los roles asumidos por los personajes, los representan:

- Él si ha dejado todo lo de la madre en la casa intacto es porque quiere ser siempre un chico, en la casa de la madre, y lo que trae a la casa no es una mujer, sino una nena para jugar.
- Pero eso es todo de tu cosecha. Yo que sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento y como era de decoración antigua dije que podía ser de la madre, pero nada más. A lo mejor él lo alquila amueblado.
- Entonces me estás inventando la mitad de la película.
- No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. La casa, por ejemplo.
- Confesá que es la casa en que te gustaría vivir a vos.
- Sí, claro. Y ahora te tengo que aguantar que me digas lo que dicen todos.
- A ver... ¿qué te voy a decir?
- Todos igual, me vienen con lo mismo, ¡siempre!
- ¿Qué?
- Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay. (p. 24-25)

Es clara la intención del autor de que la recreación del discurso conversacional siga los cánones de la coloquialidad, por lo que los recursos sintácticos están orientados a generar tal efecto de naturalidad. El uso de los guiones establece el intercambio de voces que, de acuerdo al contenido de los enunciados, corresponden únicamente a dos interlocutores, quienes interactúan a partir del intercambio de pareceres en torno a la primera de las películas narradas por Molina

en la ficción: «*La mujer pantera*»². Así, el diálogo entre los personajes en torno a las películas narradas por uno de ellos dará cuenta de la estructura básica de la novela y, con ella, de la manera como se inicie su relación.

La estructura de los enunciados es sencilla, acorde con el modelo de la conversación coloquial que se pretende recrear. Sin embargo, queda claro que en ocasiones la capacidad lingüística del escritor producirá enunciados cuya complejidad responda más a características del discurso escrito, como aquellos en los que se introduce el uso de proposiciones subordinadas, comúnmente ligadas al registro de la oralidad, como se puede ver en: «..., *que las veas como las estoy viendo yo, ...*» y luego, más adelante «..., *que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, ...*». Un recurso evocador de los fenómenos del diálogo será la utilización de los puntos suspensivos, en el caso específico del «A ver...» de Valentín, como modo de recrear la expectativa ante lo que el otro tendrá que decir, sobre todo por tratarse de un argumento que Molina busca atribuir a su compañero.

Por otro lado, no se debe olvidar que el discurso escrito se estructura siguiendo el eje de la temporalidad, la escritura es sucesiva y, como tal, no admite juegos de anticipación o retroceso, como sí sucede en el intercambio oral. Pese a ello, la obra de arte literaria, al ser representación de la realidad, utilizará sus propios recursos para intentar acercarse al fenómeno de la simultaneidad en el que se circunscribe la oralidad; simultaneidad entendida como la captación en un mismo instante de los diversos fenómenos que ofrece la experiencia vital del diálogo: lo prosódico (acentuación y entonación), lo paralingüístico (gestos y movimientos corporales) y lo extralingüístico (contexto que rodea la comunicación); es decir, intentará reconstruir los factores pragmáticos de la interacción. De ahí que los personajes, a través de sus enunciados, tengan la posibilidad de anticiparse a lo dicho por su interlocutor, como si se adentraran en su pensamiento: «...*Y ahora te tengo que aguantar que me digas lo que dicen todos*», expresión que es, a su vez, la reiteración de la creencia colectiva respecto de la orientación sexual de Molina, creencia que éste atribuye a Valentín aún cuando proviene de un contexto ajeno al comunicativo.

Como en toda conversación (y su representación literaria no se exime de ello), los personajes apelan a diversidad de discursos durante la interacción comunicativa, discursos no necesariamente referidos a sus propias vidas, sino más bien interiorizados de las múltiples circunstancias que las rodean. Así, el discurso cinematográfico será una muestra del bagaje cultural que rodea la existencia de Molina y se convertirá en el punto de partida del intercambio verbal, mientras que Valentín apelará a su formación académica para mantenerse atento al diálogo. Sobre el argumento original de la película se tejen una y otra vez interpretaciones que provienen de la propia concepción del mundo de los personajes y a la que, a través de sus enunciados, éstos reflejan; por tal motivo, son prueba de cómo el hablante se recrea en el lenguaje y de cómo éste responde y se desarrolla dentro de contextos sociales y culturales específicos.

Valentín, apoyándose en sus conocimientos teóricos y en su tendencia a la racionalización, elabora una interpretación orientada psi-

¹ Ya Antonio Narbona hace frente a las críticas que sitúan al discurso oral, dado su carácter fragmentario, en una posición deficitaria con respecto al discurso escrito, con el argumento de que ambas formas de expresión poseen características distintivas que no pueden ser desconocidas en el acercamiento que se haga a cada una de ellas. Así, propondrá que la normatividad sintáctica, sobre la que se estructura la escrituralidad, en el discurso oral se halla determinada por funciones pragmáticas; de ahí «*la fuerte incidencia de la subjetividad o expresividad*» que el autor asume está detrás de la incompletud de sus enunciados. (NARBONA, Antonio. «*Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad*» Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Madrid: Verbum, 2001, p. 195.)

² El título no es exacto, pues los relatos de las películas se concentran únicamente en sus detalles argumentativos. Éste proviene del enunciado con que el personaje alude a la película de forma recurrente.

coanalíticamente sobre una aseveración hecha por Molina acerca de la escenografía de la película, aseveración motivada por su sensibilidad y gusto estético, además del interés en que su compañero alcance a comprender lo que le comunica. Tal preocupación surge de la necesidad de todo hablante de hacerse entender a su interlocutor. Este fenómeno nace del propio intercambio, del diálogo entre dos hablantes completamente distintos el uno del otro que, en aras de cumplir con lo que Eugenio Coseriu llamó «*finalidad comunicativa*», adaptan su saber en solidaridad con el del oyente³.

Si bien lo dicho hasta aquí parte de la descripción de una serie de fenómenos que envuelven en la atmósfera de la interacción oral el discurso escrito, la recreación literaria llevada a cabo por Puig incluye también aspectos referentes a la interpretación que surge de dicha interacción y que, a su vez, amplía su contexto comunicativo. Es decir, la información compartida por ambos personajes surge de su convivencia y experiencia como compañeros de celda, pero cada una de las reflexiones en las que ambos se involucran es muestra de un saber del mundo determinado. Cada personaje se recrea dentro del espacio intersubjetivo signado por la interacción y ampliado por sus facultades interpretativas⁴.

Queda señalado entonces, que en la revisión realizada por cada personaje de los enunciados transmitidos por el otro y en su posterior reformulación se hallan involucrados los contenidos de su particular cosmovisión, la misma que se manifiesta formalmente a modo de un conjunto de interpretaciones. Pero se podría decir aún más, la representación del universo de los personajes en la novela de Puig es la de sus universos ideológicos, entendidos como concepciones del mundo. El lenguaje —el diálogo— es un creador de contextos. La novela, en ese sentido, facilita el reconocimiento del lenguaje propio y del ajeno con toda su carga ideológica⁵; por lo tanto, es un instrumento de reconocimiento del sí mismo y de la alteridad.

Es la dimensión ideológica del lenguaje la que permite reconocer en los personajes del texto dos puntos de vista que se contraponen constantemente, al menos en un primer momento. Contraposición que, no obstante, dota a la novela de Puig del dinamismo necesario para insertar a sus lectores en el proceso de reconocimiento ya señalado. Así, del análisis de los elementos puramente lingüísticos extraídos del texto, ha sido posible discernir que son dos las posiciones iniciales asumidas por los personajes, posiciones claramente diferenciadas y opuestas: una definida por la visión racional y analítica de Valentín y otra por la visión sensible y estética de Molina. Razón y emoción enfrentadas y reconocidas como irreconcilables en este primer acercamiento, la que, sin embargo, participará del dinamismo del texto:

³ COSERIU, Eugenio. «La racionalidad del cambio. Innovación y adopción. Las leyes fonéticas» Sincronía, diacronía e historia. Madrid: Gredos, 1978, p. p. 75-76.

⁴ Tras su reflexión acerca de las implicancias del giro pragmático en el estudio del lenguaje, Marcos Herrera, en el artículo «*Comunicación verbal: ¿interacción o interpretación?*», concluirá que en el fenómeno comunicativo «*es la interpretación la que hace posible la interacción, y que es la interacción la que enmarca y orienta la interpretación*». (HERRERA, Marcos. *Comunicación verbal: ¿interacción o interpretación?* En: HOPKINS, Eduardo. Homenaje a Luis Jaime Cisneros. Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 293.)

⁵ BAJTIN, Mijail. «*La palabra en la novela*.» Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989. p. 181.

- 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.
- ¿Cómo era tu bolero?
- ¿Qué parte?
- Decilo todo completo.
- «Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño... Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos —porque es preciso— siempre separados... te juro, que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo... este dolor...», o «este pensar». El final no me acuerdo bien, creo que es así.
- No está mal, de veras.
- Es divino. (p. 140)

Conforme se desarrolla el discurso es inevitable reconocer variaciones en su grado de intimidad. Característica que si bien responde al conocimiento del otro adquirido a partir de la convivencia, se intensifica por las posibilidades ofrecidas por el intercambio de mostrar aspectos personales hasta el momento desconocidos o soslayados. El cambio de actitud de Valentín surge luego de una primera experiencia de enfermedad en la que afloran sentimientos de indefensión y vulnerabilidad que habrían sido imposibles de ser aceptados por él en cualquier otra circunstancia por considerarlos signos de debilidad. El agradecimiento y la aceptación del cuidado de Molina le otorgan un carácter más verosímil a su personalidad al permitir que aflore su sensibilidad, hecho que le posibilita participar del mundo emocional del otro y comprometerse emotivamente en el intercambio verbal.

El nuevo contexto comunicativo dotado —en términos de Wulf Oesterreicher— de un mayor grado de intimidad y cooperación entre sus participantes, se estructura sobre la base de referentes de la cultura popular argentina recogidos por Molina; y, como suele suceder en un discurso conversacional de la realidad fáctica, se introducen espontáneamente en el diálogo porque forman parte del bagaje o saber del mundo de los interlocutores. El bolero es un referente de la comunidad a la que ambos personajes pertenecen y su identificación con él se dará, en mayor o menor medida, de acuerdo al grado de familiarización que tengan con él. De ahí que quien introduzca el tema del bolero a la conversación sea Molina y que Valentín, tras su inicial desvalorización del mismo, una vez que logra relacionarlo a sus propias vivencias y referentes, le reconozca cierto sentido y valor. La incorporación de lo enunciado por el compañero a su propio sistema de creencias es fundamental porque evidencia el carácter intersubjetivo de toda conversación.

El acto que antecede al diálogo presentado es la entrega a Valentín de una carta escrita por una compañera del partido, con quien, además, había mantenido una relación romántica. El bolero entonado por Molina podría entenderse como una reelaboración libre y creativa del hecho aludido, pues la melodía, titulada precisamente *Mi carta*⁶ interpreta el silencio y desánimo del compañero relacionándolos con el tema amoroso. Lo que hace Molina es adecuar la información a sus propios esquemas de pensamiento en un intento por com-

⁶ El subrayado reproduce la intención de Manuel Puig en el texto.

prender la actitud del compañero, proceso que más adelante seguiría Valentín y cuyo resultado fue la revalorización de la letra del bolero. Por otro lado, al ser este recurso una rememoración espontánea de Molina, la recreación del contexto comunicativo que realice el lector deberá contemplar el cómo se produce la reconstrucción del recuerdo, en este caso la canción, en términos lingüísticos. Así, los puntos suspensivos se convierten en pausas que sugieren el tiempo que se toma el hablante para rememorar la experiencia que quiere recuperar.

Su utilización favorece la recreación de las circunstancias comunicativas del diálogo en términos que se hallan más allá de lo estrictamente lingüístico; pues el tono de la conversación, los procesos de pensamiento implicados en ella o la disposición de los personajes al diálogo, pueden ser ideados por el lector dándole un carácter más verosímil al discurso literario y, por ello, haciéndolo más cercano. Nuevamente la capacidad lingüística del autor, en tanto escritor competente, puede ser reconocida en la utilización de rayas para introducir un inciso aclaratorio: «—*porque es preciso*—», el que si bien forma parte de la canción citada, al ser graficado de este modo ayuda a la mejor comprensión del texto por parte de los lectores.

Si a un nivel ficcional la relación entre los personajes alcanza mayor intimidad; el texto, en tanto representación del discurso conversacional, cobra un mayor grado de familiaridad con el lector. La sola posibilidad de acceder imaginariamente al contexto comunicativo de la ficción estrecha la distancia existente entre el texto y sus lectores, otorgándole a aquél un mayor grado de inmediatez comunicativa⁷. Se podría decir, entonces, que *El beso de la mujer araña* aunque definida dentro del tipo discursivo de la literatura hispanoamericana contemporánea y, precisamente por ello, estar situada en el extremo que Oesterreicher denominó de la distancia comunicativa, al introducir recursos estilísticos que simulan el registro de la oralidad se acerca al espacio de la inmediatez discursiva.

- ¿Y vos te vas a acordar bien de mí?
- Aprendí mucho con vos, Molinita...
- Estás loco, si yo soy un burro...
- Y quiero que te vayas contento, y tengas buen recuerdo de mí, como yo lo tengo de vos.
- ¿Y qué es lo que aprendiste de mí?
- Es muy difícil de explicar. Pero me has hecho pensar mucho, esto te lo aseguro. . . .
- Te prometo una cosa, Valentín, ...que siempre que me acuerde de vos, va a ser con alegría, como vos me enseñaste.
- Y prométeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie. Perdoname que te lo repita, porque una vez te lo dije y no te gustó.
- ...
- Molina, prométeme que no te vas a dejar basurear por nadie.
- Te lo prometo
- .. (p. 265)

⁷ De acuerdo a los patrones contemplados por Wulf Oesterreicher para el análisis y caracterización de los diversos modelos discursivos, éstos se ubicarían a lo largo de un continuo que se extiende entre los polos de la inmediatez y la distancia comunicativas. Estos dos polos representan lo que se conoce como oralidad y escrituralidad, respectivamente, y dan cuenta del contexto comunicativo generado por el tipo de relación que mantienen los interlocutores. Cfr. OESTERREICHER, Wulf. «*Pragmática del discurso oral*». Oralidad y angüenticidad. 1996, p. 86-97.

Si la convivencia otorga mayor intimidad a la relación entre los personajes, es necesario añadir que de ella deviene el afecto. El diminutivo «*Molinita*» lo refleja y, a su vez, genera una nueva atmósfera alrededor del discurso, atmósfera en la que las voces constantemente contrapuestas del inicio, hallan progresivamente una vía de diálogo e integración. La intimidad generada por el diálogo favorece que cada personaje «*descubra*» aspectos de sí mismo en el contacto con el otro y los reconozca como propios. Siguen siendo dos las voces que se articulan en el relato, pero son voces que se enriquecen y complejizan en cada nueva remembranza, en cada nueva alusión, en cada fase del intercambio. La palabra sigue siendo ideológica, aún es transmisora de visiones distintas del mundo, mas ya no se trata de puntos de vista herméticos ni escindidos. Ahora las ideas, sin dejar de contraponerse, aceptan la existencia de la otra sin negarla.

La novela se estructura en la diversidad y cada voz ofrece una perspectiva distinta de la realidad representada; el todo de la novela surge de la confrontación de formas de vida distintas que en su dinamismo se reconstruyen sin subyugarse la una a la otra. Siguiendo las categorías bajtinianas del discurso literario, en la heterogeneidad de voces que se orquestan dinámicamente al interior del discurso se hallaría el carácter polifónico de la novela de Puig.

Esta vez, la introducción de los puntos suspensivos en el diálogo señala el suspenso en la comunicación, suspenso relacionado a lo no-dicho hasta el momento, y puede ser comprendida como invitación al diálogo o como carta abierta a la interpretación o interrogación del otro. De este modo, el texto, en su materialidad lingüística, alude al dinamismo del intercambio verbal y al anhelo de mantener activa la comunicación, pues en ella no sólo se produjo el reconocimiento y la acogida, sino que fue a través del diálogo que los personajes participaron de la reconstrucción de sí mismos. El discurso crea contextos comunicativos, pero también sujetos comunicantes.

Por otro lado, es importante resaltar que este diálogo antecede a la puesta en libertad de Molina y, por tanto, supone un contexto de despedida. La brevedad de algunos enunciados y la utilización de los puntos suspensivos, podrían estar referidas también a la dificultad de verbalizar los sentimientos que genera la separación física, reflejando la tristeza por la despedida y la imposibilidad de articular palabras que den cuenta del sentimiento de pérdida que ésta genera. La solidaridad con el otro se manifiesta en la determinación de Valentín de rescatar lo positivo de la nueva situación para no perturbar más el ánimo de Molina. La conversación, a pesar de su carácter fragmentario o precisamente por él, provee a Molina de cierta dosis de tranquilidad y esperanza.

El proceso que así se genera pasa por el reconocimiento de la corporalidad. El otro se construye en la conciencia de un cuerpo extraño que participa junto al yo del mismo espacio objetivo, y que posee una experiencia particular del mismo. La construcción de la alteridad se da en la medida que el yo, desde su certeza corporal, es capaz de contemplar e interiorizar la experiencia del otro como posibilidad distinta de existencia⁸. A partir de ello se puede comprender el giro que da la trama desde la experiencia del cuerpo enfermo de

⁸ Según CHU, Mariana. *La constitución del otro en Husserl*. En: La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 359.

Valentín y cómo la ternura puesta por Molina en su cuidado favorece el contacto íntimo entre los personajes. Desde una perspectiva psicoanalítica se podría decir que este detalle posibilita el reconocimiento del otro como objeto de deseo y sujeto deseante.

El tránsito de la experiencia concreta del cuerpo físico a la del yo que se manifiesta en él no es difícil, pues el contacto con el cuerpo implica el contacto con el espíritu, con el mundo subjetivo del otro, se trata de realidades inseparables. En la narración no cabe la escisión moderna entre cuerpo y espíritu, al contrario, el relato apunta a la superación de la escisión inicial entre los polos de la razón y la emoción representados, en su momento, por cada uno de los protagonistas. El consuelo ante la separación inminente es encontrado por ambos personajes en el recuerdo de los momentos vividos, pues su interiorización los mantiene a salvo de la desaparición. El otro puede ser recreado desde el sí mismo y, en ese sentido, su presencia permanece incluso en la distancia.

Sólo atendiendo a este aspecto puede llegar a comprenderse que el cuidado del otro no se restrinja a la experiencia del cuerpo enfermo, el cuidado se refiere también a la esfera de lo psíquico y lo moral, al compromiso y la responsabilidad con la vida del otro una vez que éste es reconocido como sujeto y, además, como sujeto de afecto. Los personajes se refieren a ello en términos de aprendizaje mutuo, en relación con los nuevos contenidos interiorizados sobre sí mismos a partir de su interacción; pero detrás del aprendizaje se halla el respeto que ahora se inspiran, respeto que los lleva a considerar el punto de vista del otro como posibilidad, aunque posibilidad diferente, y a preocuparse por el destino del compañero. El reconocimiento de la alteridad supuso una reconceptualización del sí mismo en términos de formas de pensar y de afectos. Volcar la mirada hacia el otro implicó comprometerse en el contacto y asumir el riesgo del cambio porque de uno u otro modo, en mayor o menor medida, el contacto con la alteridad será motivo para que el mundo interno del sujeto se vea afectado.

El espacio físico de la celda, en tanto mundo objetivo compartido, origina el contacto intersubjetivo entre los personajes a través del lenguaje, así como el texto es el espacio objetivo en el que confluyen las subjetividades de autor y lector. De ahí que la experiencia intersubjetiva del diálogo pretenda ser representada en su real complejidad y para ello el autor apele a la incorporación de elementos diversos en el discurso de ambos personajes, como si en la integración de reminiscencias, sueños o delirios en el transcurrir lineal del diálogo, se buscara dar cuenta del carácter simultáneo de la experiencia vital, en este caso específico, la experiencia de la oralidad. La simultaneidad alude a una suerte de síntesis de los más diversos estímulos en un único instante y, aunque el carácter temporal y sucesivo del discurso haga imposible su reflejo cabal, la particularidad del estilo narrativo de Puig genera una recreación verosímil del fenómeno.

No debe olvidarse que el discurso conversacional introducido en el texto es un recurso literario y, como tal, aunque alcance un grado alto de verosimilitud no puede ni debe ser concebido como discurso verdadero porque es resultado de un proceso de ficcionalización llevado a cabo por el autor del texto⁹. Por otro lado, aun cuando la

construcción discursiva del diálogo coloquial resulte bastante cercana al registro de la oralidad, debe tomarse en cuenta la imposibilidad que entraña la reproducción cabal de los mecanismos del discurso oral a través de los medios ofrecidos por la escrituralidad, la que sólo provee de los signos gráficos necesarios para que el lector acceda a una reconstrucción imaginaria del contexto comunicativo de la oralidad; es decir, que el trabajo interpretativo del texto corre por cuenta del lector¹⁰.

Hablar de facultades interpretativas con relación a la figura del lector de un texto literario implica reconocer que el contenido denotado por el texto supone una lectura atenta que apele a un sentido «*que no coincide con el significado y la designación*»¹¹ del signo lingüístico, sino que concibe a éste como significante para un nuevo significado. Este fenómeno, restringido al campo de la obra de arte literaria, lleva a Coseriu a plantear, a partir de los postulados de Johansen, que el texto literario se constituye de signos estéticos, en tanto los signos lingüísticos por él contemplados se hallan al servicio de la connotación y suponen la evocación de un sentido general que los englobe. El signo estético del que se compone la obra de arte literaria necesita que el lector asuma una actitud distinta, denominada por Trabandt como «*metaforizante*» en la medida que asume la búsqueda de un significado que se halla más allá del plano denotativo, búsqueda que lo introduce en el campo de la connotación estética.¹² En ese sentido, al crear su propio campo referencial, el signo literario se sujetaría a juicios de valor distintos al del signo lingüístico.

Sólo así puede ser concebida la posibilidad de que la recreación estética del discurso conversacional en una novela como *El beso de la mujer araña*, permita una interpretación en términos de reconocimiento de la alteridad y la comprensión de los recursos lingüísticos utilizados por el autor como aportes a dicho sentido. El diálogo ficcional se convierte en un espacio de reconocimiento del sí mismo y de la alteridad sólo si es concebido en su sentido metafórico, y ello implica que sea asumido como recreación libre de la oralidad, ya que de este modo se le otorgaría la posibilidad de ser manifestación de subjetividades susceptibles de ser reconocidas por los interlocutores del intercambio verbal.

Por otro lado, no se puede dejar de señalar que, dados los recursos estilísticos de un autor como Manuel Puig, la narración intentará dar luces de la simultaneidad como fenómeno que caracteriza la experiencia de la oralidad a través de la incorporación de estímulos diversos en un mismo instante comunicativo y será en ella que se recree el intercambio entre los personajes y que se manifieste el fluir de sus subjetividades; sin embargo, ya se ha mencionado que el reconocimiento de la alteridad se define en función a un proceso y todo proceso implica un carácter temporal y sucesivo. Las experien-

⁹ Aunque Ricardo Piglia ha señalado «*la intención documental e hiperrealista*» de Puig al retratar a algunos de sus personajes sobre la base de transcripciones de grabaciones e historias verdaderas, como fue el caso

de Valentín, también señala que, éstas pasan por un exhaustivo proceso de ficcionalización, cuyo resultado es el que el lector encuentra en la narración. Cfr. PIGLIA, Ricardo. Manuel Puig y la magia del relato. En: <http://sololiteratura.com/puigylamagia.htm>, p. 3.

¹⁰ Según CARAVEDO, Rocio. *La escritura de la oralidad*. En: Lexis. nº 1-2. 1996, p. 231.

¹¹ WIESSE, Jorge. *Numerus* (Ponencia presentada ante el IV Congreso de Investigaciones Lingüístico-Filológicas «*Análisis del discurso y enseñanza de la lengua*» Lima, Cátedra UNESCO para la Lectura y la Escritura en América Latina-Universidad Ricardo Palma, 4 al 9 de agosto de 2003). p. 3.

¹² *Ibid.* p. 4.

cias se anteceden y suceden en la ficción como en un continuo que ilustra la sucesividad que caracteriza al discurso escrito. La novela de Puig, entonces, se estructura en la sucesividad de procesos sintéticos, clara demostración del dinamismo inherente al proceso analizado y a la estructura misma de la narrativa del autor.

Bibliografía general

- CHU, Mariana. «La constitución del otro en Husserl» *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*. Lima: PUCP, 2000. 355-360.
- BAJTIN, Mijail. «La palabra en la novela.» *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 77-182.
- —, «La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica» y «El héroe en Dostoievski» *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. 13-70 y 71-111.
- CARAVEDO, Rocío. «La escritura de la oralidad» *Lexis*. Nos 1-2. 1996.
- COSERIU, Eugenio. «La racionalidad del cambio. Innovación y adopción. Las leyes fonéticas» *Sincronía, diacronía e historia*. Madrid: Gredos, 1978. 68-110.
- HAVELOCK, Eric A. «Prólogo», «Programa de investigación» y «Presentación de la musa» *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós, 1986. 11-18, 19-39 y 41-83.
- HERRERA, Marcos. «Comunicación verbal: ¿interacción o interpretación?» *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Ed. Eduardo Hopkins. Tomo I. Lima: PUCP, 2002. 255-297.
- NARBONA, Antonio. «Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad» *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*. Madrid: Verbum, 2001. 89-208.
- OESTERREICHER, Wulf. «Pragmática del discurso oral» *Oralidad y argentinidad*. 1996. 86-97.
- PAJETTA, Giovanna. «Cine y sexualidad» En: http://www.literatura.org/Puig/repo_puig.html
- PIGLIA, Ricardo. «Manuel Puig y la magia del relato» En: <http://sololiteratura.com/puigylamagia.htm>
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* 1976. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- —, «Carta inédita» *Hueso Húmero*. No. 38. Abril 2001.
- QUINTANILLA, Pablo. «La doctrina de los dos puntos de vista» *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Ed. Eduardo Hopkins. Tomo I. Lima: PUCP, 2002. 461-474.
- WIESSE, Jorge. «Numerus» (Ponencia presentada ante el IV Congreso de Investigaciones Lingüístico-Filológicas «Análisis del discurso y enseñanza de la lengua» Lima, Cátedra UNESCO para la Lectura y la Escritura en América Latina-Universidad Ricardo Palma, 4 al 9 de agosto de 2003). 1-15.