

## EL DISCURSO EN DISCUSION: UNA CUESTION ENTRE ANGELES, HOMBRES, NOMBRES Y PRONOMBRES\*

"A veces hay ángeles que no tienen cara de buenos, ¿verdad? Además... no sé el nombre de usted."

*Pubis angelical*

Hace un par de años, cuando presentaba un trabajo sobre "las metamorfosis narrativas y las confabulaciones teóricas"\*\*, conocí personalmente a Manuel Puig. Presumo —y reconozco que la presunción es por lo menos doble— que debo a esa circunstancia la invitación formulada por *World Literature Today* a colaborar en el volumen que ahora le dedica a Manuel Puig. A fin de atenuar la fugacidad circunstancial de ese encuentro y, más todavía, intentando seguir de cerca y cerca de la imaginación teórica de sus novelas, trataré de entretener algunos aspectos de una narrativa que por un lado, el más visible, *imita* los discursos y recursos de los diversos medios de comunicación y por otro, se aproxima a formas de reflexión académica que la crítica y la cátedra han elaborado recientemente, *limitando* con formulaciones teóricas dema-

\* Una versión en inglés de este texto fue publicada originalmente en "The Posthumous Career of Manuel Puig", el volumen que WORLD LITERATURE TODAY dedicó, en el otoño de 1991, a Manuel Puig, bajo la dirección editorial de Djelal Kadir.

\*\* "Las metamorfosis narrativas y las confabulaciones teóricas" fue el título de una comunicación presentada en el Coloquio Internacional "Realidad y ficción en las Américas", organizado por el Profesor Richard M. Morse en el "Latin American Program" de The Wilson Center, Smithsonian Institution Building, Washington, 21 de octubre de 1988 y publicado, posteriormente en L. B. de Behar, *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 1990.

siado contemporáneas o apenas afianzadas dentro de recintos universitarios, como para que Manuel Puig pudiera haberse enterado de su existencia.

#### IMITACIONES Y LIMITACIONES

A pesar de que ya se ha hablado suficientemente de los mecanismos de imitación y de las variedades genéricas que los procedimientos narrativos de Manuel Puig asimilan, me interesa atenderlos nuevamente pero sin perder de vista la conciliación de esas dos nociones que, distintas e independientes en el uso corriente, convergen en sus novelas hacia el *principio de afinidad* que las homofonías de la lengua confirman. Tal vez sea este principio el punto de partida de un interés por destacar las "diferentes coincidencias" que en la obra de Puig se encuentran profusamente.

Ya se sabe que su narración frecuenta discursos que imitan otros discursos; son imitaciones que, en primer lugar, ponen en evidencia las convenciones de una *cultura de la imitación* pero por medio de mecanismos de *iconicidad diferente* ya que esta iconicidad, a diferencia de la que la semiótica define, es verbal o, más que verbal, literal.<sup>1</sup> Letra por letra, palabra por palabra. Hay pasajes en los que tanta imitación y tan perfecta arriesga la dualidad que en la imitación es su naturaleza, reduciéndola, confundiendo identidades, problematizando límites. Tal vez la *mimesis discursiva* de Puig haya contribuido a anticipar, narrativamente, una *crisis de la representación* que, por varios medios, ya quedó instalada en esta época marcada por precisiones tecnológicas demasiado exactas que empezaron por obliterar referencia y referente en una misma confusión mediática de distinción cada vez más difícil.

<sup>1</sup> A pesar de no ser de las formas de iconicidad más reconocida, creo que sería esta imitación de la palabra por la palabra misma una de las que mejor cumpliría con los requisitos de similitud que de manera poco precisa señala Ch.S. Peirce al definir el "icono", en distintos lugares de sus *Collected Papers*. Eds. Ch. Hartshorne, P. Weiss, and A.W. Burks, 8 vols. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1933.

Las distinciones se atenúan entre formas que se dicen (*soi disant*) “de ficción” o que se dicen (*soi disant*) “documentarias”; compartida *la realidad queda en el medio, o en los medios*. Mediatizada, multiplicada, una poco probable realidad se *difunde*, esparciendo o dispersando, *la verdad en una versión*, no más de una.

En lugar de partir de las contingencias de la realidad civil, Puig parte de un *realismo mediático* que, de la misma manera que decía Proust de la literatura realista, “*est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau*”<sup>2</sup> y a pesar de eso, son los nuevos medios los que se encuentran en permanente impugnación respecto a la literatura.

La crítica ha abundado en señalar los estereotipos de diálogo, las trivialidades de descripción, los lugares comunes de la sensibilidad que ese realismo mediático multiplica y de las utopías limitadas por los anuncios de publicidad. También se ha insistido en la fidelidad de sus novelas que imitan otras novelas, preferentemente mediocres, que no suelen recurrir a los modelos más elevados, a los magisterios del canon establecido por las obras consagradas. Desde “el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír”, sus obras no se resisten a enfrentar las vulgaridades que prodigan los géneros populares, una frontalidad que resulta tanto más alevosa cuanto procede del propio recinto que el “espacio literario” ocupa.<sup>3</sup> Ridícula, si no la hubiera considerado demasiado peligrosa, Proust rechazaba la idea de un arte popular tanto como la de un arte patriótico<sup>4</sup>.

Desde ahí, Puig prefiere (a)tender a *ejemplos de marginalidad* conocida: un *Beispiel*, un “ejemplo” —que es eso lo que

<sup>2</sup> Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*. Paris. Gallimard. La Pléiade. T. III. P. 887.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*. Paris, 1955.

<sup>4</sup> M. Proust. Op. Cit. 888.

también en alemán quiere decir: “un juego lateral”, “al lado de”; una ubicación marginal como la que se reservaba la *parodia* en sus orígenes.

En español, y (de) eso hablamos, resulta más apropiado designar como “cursi” esta caricatura de kitsch o camp<sup>5</sup>, esta carga contra un “arte popular” que presume, contradictoriamente, como elevado lo que no es profundo, que aprecia la vulgaridad como forma rebuscada de la invención, que exhibe lo repetido y estima distinguido lo que no se distingue del lugar común y pasa por arte (primer paso en falso) y por popular (el segundo), “*un art populaire par la forme eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération Générale du Travail*”.<sup>6</sup> Como reconoce Stanley Cavell<sup>7</sup> a propósito del cine, se trata de una estética donde las oposiciones entre “*low versus high art, or marginal versus central art, precisely disappears*”. Pero el espacio literario *relewa* la diferencia: la destaca y la deroga. En una carta dirigida a Emir Rodríguez Monegal desde Buenos Aires (diciembre 12 de 1967), Puig le explica: “Para mí es un experimento muy interesante, quiero combinar vanguardia con popular appeal, esto último es muy muy importante para mí —quiero mandarte pronto algo para saber tu opinión”.<sup>8</sup>

La parodia no evita repeticiones porque la definen, ni re-

<sup>5</sup> Hablando sobre la marca idiomática de esta terminología, Borges me propuso traducir cursi por “bathos” en inglés.

<sup>6</sup> M.Proust. Op. Cit. Ibidem.

<sup>7</sup> Stanley Cavell. *The Fantastic of Philosophy*.

<sup>8</sup> La correspondencia entre Emir Rodríguez Monegal y Manuel Puig pertenece a la *Firestone Library de Princeton University*. Agradezco al departamento de *Manuscripts and Rare Book Library* la generosidad de haberme permitido consultar las cartas y disponer de las citas. A pesar de los numerosos estudios realizados a partir de la obra de Manuel Puig, me referiré predominantemente a los análisis y comentarios de Rodríguez Monegal. Una carta que le dirige Manuel, avala esta opción: “Bueno, el boletín Puig se completa con el anuncio de su próxima novela, de corte policial, actualmente shooting on location in perverted Buenos Aires. It's a sort of thriller. ¿Te acordás del slogan de la MGM para lanzar 'I'll cry tomorrow' con Susan Hayward? Decía así: 'A film shot on location: inside a woman's soul!' —Bueno, lo mismo se podría aplicar a mi policial, OK Emir, esta vez contéstame por favor. Con Severo en París estuvimos de acuerdo en que ambos somos inventos tuyos ¿no se te ocurrirá desinventarme for some mysterious reason?” Buenos Aires, 6 de febrero de 1969.

podía modelos por menores, ni la exhibición de tales procedimientos y opciones debería sorprender: la fortuna de la novela se inició parodiando novelas y, precisamente, fueron los mejores escritores quienes no prefirieron los mejores precedentes.

“COPIER C'EST NE RIEN FAIRE.”<sup>9</sup>

Inventando personajes lectores o personajes escritores, es el propio Flaubert quien se dedica a copiar y copiar. La insolencia de la copia resulta más sorprendente que la insolencia de la novedad. Bouvard y Pécuchet, personajes epónimos, confunden *recurso* y *recurrencia* en una misma *tarea*: escribir sin descanso; en una misma *renuncia*: copiar. Para ellos, para tantos, escribir y copiar no se diferencian. Personajes de novela, cuando deciden ser escritores, no se apartan de una realidad enciclopédica. Como bestias de campo, sin levantar la vista de su labor, se (des)viven como Ema Bovary por un realismo literario: una especie de fuga hacia adentro de la novela, que la lectura —aun la más literal— propicia. Borges fue de los primeros en intentar una “Vindicación de Bouvard et Pécuchet”, un precedente doble que consagra a Pierre Menard, y la relevancia de escritores *ready-made*, (*read and made*), una fidelidad ambivalente sobre la que redundó la especulación crítica de los últimos años, dirigida a atenuar, por rescate teórico, el escarnio de la imitación de quienes, lectores, no se preocupan por disimular la repetición literal. “No nos quedan más que citas” se resigna un personaje de Borges, quien no se desespera de que “La materia del arte no sea la vida sino otra obra de arte” o de cualquier obra que se le parezca, en el caso de Puig.

Entre otras, la parodia pone en evidencia la *fatalidad del lenguaje*, ya que si de palabras se trata, la repetición es inevitable y la propia *resignación*, como la palabra —con “re”— lo dice, es esa conformidad con el signo que no puede no repe-

<sup>9</sup> Michel Foucault. *Travail de Flaubert*. Paris, 1983. P. 121.

tirse. Cada signo refiere dos veces: una vez, la referencia no verbal, el objeto designado, y otra vez, la referencia verbal: aunque no siempre se advierta, el signo siempre se designa a sí mismo.

Este desplazamiento de los estereotipos triviales de las novelas y diccionarios, habilita el acceso de lo cursi, una manera de aceptarlo y elevarlo, sin omitir, en este caso, el grado de *paroxismo* que implica todo *acceso*. Si Don Quijote antes de aventurarse a intrépidas hazañas, las leía; si Mme. Bovary, antes de enamorarse, duermevela anhelando vivir los romances que leía (en español, "romance" no distingue la voz que designa la experiencia sentimental de la novela sentimental), y provocaban —porque preceden o determinan— sus peripecias, *La traición de Rita Hayworth* y las novelas posteriores de Puig, no se apartan de la serie. Se escribe porque se lee, o se leyó. Pero, de la misma manera que las teorías del texto requieren la participación del lector que lo realice, también la ficción requiere un personaje lector para asegurar la ficción, tanto que la ficción y la teoría, en sus formulaciones recientes, se han dedicado a multiplicarlo. Los personajes de Puig sueñan con aventuras y desventuras de héroes y heroínas tan conocidos como los modelos que determinaron a sus predecesores pero sus sentimientos, ideales y peripecias, no pasan de inscribirse en una *épica transistorizada*, y para reducir la dimensión, de la historia a su mínima dimensión, ni Raymond Queneau ni Julio Cortázar hubieran desperdiciado, en esa reducción, la caída de la hache, "*la belle H inutile, héraldique*" había dicho Marcel, el narrador de Proust.<sup>10</sup>

De ahí que la transgresión de Puig no consista en haber centrado su atención literaria en personajes y temas de índole popular puesto que desde la antigüedad que los inscribe y describe en su inventario, fueron diversos los realismos que han dado debida cuenta de sus vicios y virtudes, de sus diálogos, sus aspiraciones, sus pensamientos y pesares. Las nove-

<sup>10</sup> M.Proust. *A la recherche du temps perdu. La prisonnière*. París. La Pléiade. T. III. P. 37.

las de caballería que dan origen a alguna novela magistral con las que las novelas de Puig comparten el modo irónico, no son superiores a las novelas de aventuras de masas, de consumo familiar, que son igualmente objeto de parodia. M. Foucault denominaba "el fenómeno de biblioteca" a ese imaginario que se vislumbra entre signos, entre libro y libro o entre el libro y la lámpara, en el pliegue de textos y comentarios desde donde se multiplican, en esta época apresurada por la reproducción técnica, los libros de Puig: "*Après, le Livre de Mallarmé deviendra possible, puis Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. La bibliothèque est en feu*"<sup>11</sup> y tampoco pueden salvarse del incendio los radio-foto-tele-teatros, ni los sueños fabricados y distribuidos por el cine, que devienen rápidamente otras tantas inesperadas "*mœurs de province*" pero "urbanizadas", un *Bildungsroman* radicado en la ciudad y, al mismo tiempo, en otra parte: en pleno el cine.<sup>12</sup>

"LIRE BEAUCOUP, LIRE ENCORE, LIRE TOUJOURS."

G. Bachelard

El escritor se hace cargo de las vicisitudes de un personaje-lector (D. Quijote)/lectora (E. Bovary), de personajes que viven experiencias vicarias y, habilitado por la propia escritura, que es su razón de realidad suficiente, no llega a diferenciarlas de las cotidianas y prácticas, que ocurren en una realidad textual. Precedente, la página escrita *espanta* temores, ahuyenta el horror de la página en blanco pero la página en blanco y negro no *espanta* menos; síntesis de todos los colores, el blanco los reúne y desvanece, el negro los absorbe. La redundancia, la uniformidad del medio, la monotonía, el fin

<sup>11</sup> M. Foucault. Op. Cit. P. 107.

<sup>12</sup> "En Manuel Puig, el cine es un instrumento de análisis. Porque él pertenece realmente a esa generación que fue a la universidad popular del cine, que aprendió a soñar y a escribir en las salas oscuras, que adoptó los *pat-terns* sociales y eróticos que le ofrecía el cine comercial norteamericano, que fue educada y no solo colonizada por el celuloide." Emir Rodríguez Monegal. *Narradores de esta América*. Tomo II. Montevideo, 1972. P. 379.

de las diferencias en nombre de un común denominador: el signo, la escritura, el texto. No hay más que líneas y letras, aun repetidas cambian; distintas, son siempre las mismas.<sup>13</sup>

Tanto se ha oído a críticos y a escritores, preguntar capciosamente cómo conocer la escritura de Manuel Puig, que resuena en la pregunta la censura a fidelidades no legítimas, la extrañeza ante la adhesión a pequeñas cursilerías, a incorporarlas sin repudio. Se registra así, años después, fuera de tribunales pero con similar intolerancia, una instancia semejante a la que dio lugar al "*affaire Flaubert*", el escándalo que, definido como "*atteinte moral*" fue una transgresión, en efecto, pero literaria, donde las estructuras narrativas convencionales se alteran cuestionadas por técnicas diferentes del relato impersonal, por el estilo indirecto libre, por el desconcierto de escenas polifónicas. Hasta esta "galería de voces" —como dice Rodríguez Monegal— que discurren en las novelas de Puig, llegan las identidades en conflicto, confundidas más que nunca por una época en la que el registro y la conservación del sonido cobran alta fidelidad, a la vez que subestima el fonologocentrismo de una verdad que la escritura impugna.

Fue sin duda Jacques Derrida quien reivindicó un estatuto que, desde los mitos más antiguos, la escritura se ha disputado con la memoria. En la *escritura*, ¿quién habla? ¿un personaje? ¿un narrador? ¿un autor? ¿un lector? Nadie responde ni se hace responsable de esta *contra-dicción*: es solo en teoría donde se definen "las voces del texto". Después de varias muertes venerables, después de hacerse inmortal, sigue siendo el autor el muerto. Pasa el lector a ocupar su lugar, y desde allí, no hace más que silencio. Cuando Barthes sentenciaba "*la mort du grand écrivain*", la noción de "autor" ya se ha-

<sup>13</sup> Son varios los trabajos que dediqué al tema de los recursos repetidos, de las imitaciones, de los estereotipos como para volver una vez más sobre el tema. L.B. de Behar. *Análisis de un lenguaje en crisis* (1969), *El lenguaje de la publicidad* (1973, 1991), *Una retórica del silencio* (1984a), "El lenguaje anafórico de Juan Rulfo" (1975), "Anáfora e intermediación" (1981), "Una hipótesis de lectura: la literatura entre la repetición y el silencio" (1984b), "La imaginación anafórica en el cine" (1989).



bía desmoronado.<sup>14</sup> Comentando, *Sangre de amor correspondido*, dice Rodríguez Monegal que "El texto narrativo de Puig es el *medium* para la voz del albañil. (...) No hay texto original o definitivo, no hay autoridad última. Solo hay versiones (...) todo es ambiguo. Nunca sabremos quién habla realmente, dónde está situada la voz que cuenta, con quién habla esa voz, y, (especialmente) quién hace esas preguntas".<sup>15</sup>

"DAS EINE BIN ICH, DAS ANDERE SIND MEINE SCHRIFTEN."

Nietzsche

Pero si en el caso de Flaubert, la indignación que irritaba a las cortes de justicia se debía a la indescernibilidad entre narrador y autor, una superposición de voces que atribuía la mayor responsabilidad al escritor, la acusación no se ha desplazado mayormente. El narrador de Puig escamotea su función entre los blancos del texto. Es la *falta* del narrador, una ausencia y no su falla, la que más interesa. La repetición es una cita, un discurso que procede de otro discurso, generalmente conocido. Porque es familiar no es *extraño* pero por eso, no deja de ser *exterior* y ya bastaría este movimiento para distender los cordones<sup>16</sup>, para introducir el afuera aden-

<sup>14</sup> "C'est un nouveau type qui entre sur la scène, dont on ne sait plus, ou pas encore, comment l'appeler: écrivain? intellectuel? scripteur?" Raymonde Debray-Genette. *Métamorphose du récit. Autour de Flaubert*. París, 1988. P. 22.

<sup>15</sup> Emir Rodríguez Monegal. "Sangre de amor correspondido". VUELTA, N° 72. Págs. 34-35, Nov. 1982.

<sup>16</sup> Denomino "cordones" a las marcas de intermediación que limitan y distinguen las condiciones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se establecen entre el universo artístico —en tanto que artificial y sobre todo virtual— y el universo "espectativo" —del espectador, de su expectativa— la situación histórica en la que esta comunicación se realiza. La denominación se fundamenta en que, en contextos corrientes, 'cordón' significa tanto lo que une como lo que separa: el cordón se aplica a la relación más íntima, anterior al ser-nacer, el ombligo del origen, el sello del pacto inicial, nudo y corte, el parto. Por otra parte, se aplica también a aquellos objetos que separan y aseguran la escisión neta, la más severa, necesaria y arbitraria, sanitaria o policial. Unión y separación, los cordones concilian en una misma instancia dos funciones opuestas. Universidad de Bruselas, 1981. Revista *Degrés* N° 321, 1982.

tro, cuestionar el estatuto de personajes ambivalentes, instalados precariamente en las fronteras entre algo que se considera ficción y algo que no se considera tal. Ni radicado en el interior de la diégesis ni totalmente fuera, el narrador se encuentra en los límites y debe marcarlos; si ya era sospechosa —“unreliable”— esa posición fronteriza en la novela clásica, los discursos repetidos lo des“autor”izan todavía más, su figura “no cuenta”, se desvanece entre diálogos de personajes que pueden prescindir de su intermediación porque lectores poco exigentes, como son, se atienen a repetir estereotipos.

La cita, varias veces desplazada, queda fuera de lugar o, por lo menos, conforma un discurso que corre paralelo, al lado de otro pero, *appointed*, dentro de un texto ya que no existe otro lugar sino otro texto, un texto mayor que no deja nada fuera, y si filosóficamente ya no se discuten las coincidencias entre los límites del lenguaje y los límites del mundo, menos se argumenta si de literatura se trata.

Desde la semiótica hasta la desconstrucción, las repeticiones de Puig confirman por vía de ficción que el mundo —por lo menos el literario— no va más allá del lenguaje y, si solo cabe entre textos, menos interesa verificar la existencia del *hors texte*. “La verdadera realidad (...) se revela a través de los signos” para Ch.S. Peirce y tal vez esa sea solo la apreciación interesada de un semioticista, para quien los signos son la única realidad verdadera, y “las reglas y las leyes a los que se encuentran sujetos estos signos y los procesos sígnicos son las únicas leyes de la naturaleza”. Con igual razón serán así los signos para quien se ocupa de procesos literarios y de regímenes del discurso. “*La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c’est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l’artiste.*”<sup>17</sup> En el artículo ya citado, Rodríguez Monegal observa que “Puig sabe demasiado bien que el único espacio del texto es el texto mismo; que la única voz es la voz de esa narración plural y dialogística que transforma el monólogo del protagonista en

<sup>17</sup> Marcel Proust. Op. Cit. P. 895.

el teatro interior de un psicodrama. Actor y narrador, relator y analista de su propia locura, el albañil cuenta y se cuenta una aventura que tal vez nunca existió”.

*DEVENIR IMMORTEL, ET PUIS MOURIR.*

J.L. Godard<sup>16</sup>

Asegurarse la inmortalidad a corto plazo es la aspiración del escritor porque, decía Bioy Casares, “seguimos creyendo, contra toda lógica, en la inmortalidad por el libro”.<sup>19</sup> Entre los mundos posibles que imagina y describe, más que entre las contingencias impuestas por la realidad, desde la ficción, el autor inventa experiencias científicas, híbridos de hombres y animales, de hombres y máquinas, de viejos jóvenes, de viajes extraños, de registros fotográficos o cinematográficos, prótesis y máquinas que aguzan los sentidos y, más allá de la fugacidad de los acontecimientos, conservan aun lo que nunca existió. La invención tecnológica empezó con la escritura y no fue la primera contradicción entre la iniciación de la historia y el desafío a la historicidad.

Para Derrida, toda escritura empieza por expresar “*Je suis mort*”<sup>20</sup>, entrelíneas, pero también se trata de un implícito ambivalente: ya muerto, el autor queda a salvo de los riesgos de la mortalidad. Otro razonamiento derivaría del precedente: “no es necesario que esté muerto para que me puedas leer pero es necesario que me puedas leer aunque esté muerto”. Si Puig suprimió su propia voz narrativa, esta supresión vale como una anticipación. Como un condenado a muerte que escribe y envía una carta que lo sobrevivirá, exhibir más que escribir esa certeza puede ser el desafío a otro tiempo del escritor, una manera de sobrevivir por no dar señales de vida, alcanzar la inmortalidad por no darle entrada a la vida.

<sup>16</sup> *A bout de souffle*. Paris, 1959-60. Secuencia de la entrevista de Jean Seberg a un escritor rumano.

<sup>19</sup> Adolfo Bioy Casares. *La trama celeste*. 3a. edición. Buenos Aires, 1970.

<sup>20</sup> Jacques Derrida - Geoffrey Bennington. *Circonfession-Derridabase*. Paris, 1991.

Quien no existe goza del privilegio absurdo de no perder su no existencia.

Pero no solo interesa proclamar después de la muerte de algún rey, después de la muerte de más de un dios, de un solo dios, padre o hijo, la muerte del autor, porque la inmortalidad tampoco parecería ser atributo de entidades creadas por la ficción. Concomitantemente y en una medida semejante, luego de buscar en sucesivos avatares gramaticales su forma paradigmática (3ª, 1ª y 2ª pers.), tantos fueron y tan exhaustivos los exámenes teóricos, que el *narrador*, rigurosamente examinado, quedó agotado como una especie en extinción. Desde un narrador autoritario, que sabía más de lo que humanamente suele saberse, a un narrador varias veces sospechoso, hasta esta su reciente desaparición, eran previsibles las crisis de un estatuto literario tan conflictual como el suyo.

Sobre todo cuando se pone en evidencia, como en algunas novelas de Puig, que estos conflictos son contemporáneos del cine y no descartan modelos, peripecias, efectos y defectos cinematográficos. Ya que si hasta las ausencias se hacen visibles en el cine, donde todo se ve y todo es narrativo, la llamativa ausencia del narrador no puede no verse. Más que los avatares de la voz, más que los deslumbramientos en color, desde los orígenes del cine, siguen *intrigando* los procedimientos cinematográficos de una narratividad que se permite prescindir del narrador o planear, con su figura, juegos diversos.

#### DE UNA DIÉGESIS A LA OTRA

Incide también una razón técnica: las alternativas retóricas de "diégesis", un término usado en la poética clásica en el sentido que le asigna Platón, es decir como "relato puro", "sin diálogo", a diferencia de la "mimesis" clásica de la representación dramática. Aunque recuperado para el análisis fílmico por Etienne Souriau, constituye un término que se ha confundido narratológicamente con otra diégesis (*diégèse*, en francés), el universo espaciotemporal en el que se desarrolla

una narración, cinematográfica o no. La confusión se explica por una razón homonímica (*diégèse* et *diégésis*) pero tal vez sea también legítimo explicarla por el deslizamiento de una noción en otra.

Ch. Metz afirma que "*Quand un film est narratif, tout en lui devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre des voix*"<sup>21</sup>, de ahí que cinematográficamente, una noción se desliza y encastra en la otra con facilidad. Del universo espaciotemporal que propone el film a la narratización global, en el cine narrativo todo es narrativo. En la narración literaria, son las circunstancias del universo espaciotemporal las que, precisamente, el narrador suele verbalizar, sin diálogo, como relato puro, desde el comienzo.

#### DESLIZAMIENTOS DE PRESTIGIO

Hace tiempo, por la radio, casi al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, al no distinguirse una narración de una noticia, cundió la alarma. En cambio, no fue tal la alarma, cuando capitalizando prestigios procedentes del cine, un actor pasó a presidente o, en otro hemisferio, las excelencias literarias de un escritor acreditaron su plataforma política, cuando otro presidente confiere a un cantante popular un alto cargo político, otro a una estrella del ambiente futbolístico. El común denominador mediático termina con las diferencias: la imagen las asimila en un mismo medio. Por alarmas similares, Walter Benjamin había anunciado la pérdida del aura debida a los medios de repetición mecánica y, anticipaba entrelíneas, la peligrosa estetización de la política. Pero no se perdió el aura, solo se desplazó: de la obra de arte a los medios.

No solo es en las novelas de Puig donde se confunden espacios, donde falta la definición del centro y avanza la contradictoria prioridad de los márgenes, desorientando la cuestión

<sup>21</sup> Christian Metz. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Méridiens-Klincksieck. Paris, 1991.

del origen, desarticulando las oposiciones básicas. Ya no es un problema de autor, vivo o muerto, de los cánones universitarios, aprobados o no, sino de una realidad que no se distingue de una ficcionalidad difusa porque el escaso crédito que la representación merece, afecta a ambas por igual.

#### TEORIA DE LA FICCION

Si Sartre escribía novelas y obras de teatro paralelamente a sus tratados, no debería sorprender que un teórico como Umberto Eco, filósofo, semioticista, haya transitado con desigual fortuna por géneros de ficción. Aún en el espectáculo, la teoría está presente. Además, son pocos los poetas, dramaturgos o novelistas que, en los últimos tiempos, no hayan sido tentados por la teoría. Desde las inquisiciones de Borges, la trama y el suspenso de sus ensayos o la expectativa teórica de la imaginación intelectual de sus narraciones, se derogan reclamaciones genéricas que, a esta altura, suelen escandalizar poco menos que las discriminaciones raciales. Tal vez fue por eso que trató de aliviarlas “de sambenitos y humaredas”. Entre los capítulos de una novela que concibió como un juego, Julio Cortázar no reprimió los (a)saltos teóricos de sus “capítulos prescindibles”. A pesar de teorizar sobre su propia novela, de encontrar al final, en las reflexiones sobre su quehacer literario, el tiempo perdido en la ficción, Proust afirma *“Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix”*. En *El beso de la mujer araña* hay teorías y Puig no las disimula ni encubre: *son su base, sustentan la ficción*.

La ironía es doble: una complicidad guiñada con quien conoce o comparte teorías que las obras de ficción disimulan a medias y contra ese *“bon goût”*, a la exhibición doble que puede *“épater le bourgeois”* tanto como al intelectual, ambos comprometidos con cánones y prejuicios.

"*SŒURS SIAMOISES, SÉPARÉES PAR LA TÊTE: LA PENSÉE ET LA POÉSIE.*"

Edmond Jabès<sup>22</sup>

Si Platón radicalizaba el antagonismo entre filosofía y poesía, el filósofo formulaba ese antagonismo en diálogos, como en el teatro; al entablar la oposición entre poesía e historia, Aristóteles reducía o relativizaba la oposición; en esta contemporaneidad filosófica que pudo empezar Nietzsche y se continúa con Derrida, esa oposición ya no cuenta o cuenta cada vez menos.

No se trata de abstraer por medio de antecedentes ilustres un arquetipo donde *El beso de la mujer araña* establezca su canon, sino de atenuar la excentricidad en una página donde se contextualizan textos tan diferentes como un diálogo entre los dos personajes y las transcripciones de tratados científicos o filosóficos como notas al pie.

Al pie y no al final, las especulaciones teóricas justifican o fundamentan, sosteniendo, la ficción. Pero, de alguna manera, esa fundamentación justifica y continúa la ficción; travestido en pesquisas policiales o eruditas (inquisiciones), en ejercicios de una marginación intelectual (los juegos de *Rayuela*, las búsquedas de Proust) que conceden fueros ambivalentes a personajes literarios de índole literaria quienes, desde una presunta diégesis, especulan sobre la labilidad de sus funciones o se complacen, a ojos vistas, en transgredirla. Tramados en el discurso, tramándolo, son personajes-narradores o personajes-escritores, con atribuciones en trueque recíproco, quienes articulan una escritura-lectura (un autor que adopta las voces de sus eventuales lectores: lectores críticos, lectores escritores, o lectores sin voz), en ficciones y reflexiones sobre la ficción: un discurso a varias voces y silencios registra una modulación crítica que supone, sustituye o suprime.

La obra en trance se discute a sí misma o, ladinamente, lateralmente y con astucia, cita o comenta una obra que no existe. Pone en evidencia variantes de una obliteración tan

<sup>22</sup> Edmond Jabès. *Le livre du partage*. París, 1984.

literal como literaria: la palabra suspende la cosa o, si la cosa es nombre, nombre de nombre, la nombra dos veces, dos veces, una *revocación* que la repite o la deroga, como el Palacio del Emperador Amarillo que, descrito por el poeta, se desvanece, fulminado por la última sílaba, ya que en “la parábola del palacio” de Borges hay una parábola de la palabra: la palabra sobre la palabra, superpuesta, acumula las conjeturas de la su(per)posición crítica, una *relevancia* o dos, que tanto exalta como excluye, destaca o destruye.

#### UNA REPETICION DISTINTA

Mientras estos autores elaboran una marginación, contextualizándola con otras formas de su imaginación, Puig, quien en entrevistas y correspondencia manifiesta a su manera una “resistencia a la teoría”, introduce en su novela la teoría pero como una voz ajena, no se apropia de la cita y son esas voces ajenas en el propio espacio lo que más incomoda. Se trata nuevamente de repetición, de desplazamiento de un texto a otro, pero sobre todo, de un registro ajeno que permanece como tal. Los cánones del género siguen en vigencia: naturales y necesarias en el artículo crítico o teórico, todavía sorprenden en la narración. Carta a Rodríguez Monegal desde “Río, 17 de mayo. ...: Te cuento de mis planes: ya que conozco mis límites (no soy un teórico ni tengo facilidad de palabra, ni me conviene analizar mucho lo que hago!) pienso evitar las emboscadas de círculos literarios y todas las entrevistas de radio, TV y periodismo en general. Cuando estuve en Bs. As. en febrero me quisieron llevar a dos programas de TV y dos de radio y me contuve, pese a lo que me gusta el glamour. Creo que en un caso, oh irisadas plumas del ave del paraíso, lo más sensato es desaparecer detrás de la obra, dejarla que se imponga de por sí”. Hay un postscriptum al pie: “ciertos papelones se los dejo en exclusividad a T. Capote”.

Por medio de un recurso corriente de diagramación, una nota al pie, introduce el artificio de una explicación que se



contextualiza por el tema pero transgrede la índole del discurso.

“—No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco\*...”

(Y la cita continúa ocupando las dos terceras partes de las tres páginas siguientes).

Sin embargo las estrategias de diagramación no son demasiado diferentes a las prácticas textuales de Derrida<sup>23</sup> cuando contextualiza, en la misma página, textos de Hegel y de Jean Genet, descubriendo a partir de letras afines, otras afinidades por coexistencia espacial, literal, entre un discurso filosófico y un discurso narrativo. Impresas en una misma página, dispuestas a una misma escritura-lectura, la impertinencia disciplinaria que tanto escándalo causó no debería irritar ya que la heterogeneidad de textos, todas las diferencias, coexisten bajo una misma y aplastante prensa, y a nadie le pesa o, al menos, ya no se impugna. En los periódicos escasea la teoría, es cierto, pero comparten el mismo espacio y el mismo tratamiento textos tan diferentes, todas sus diferencias asimiladas por la indiferenciación de la escritura.

El contacto con la teoría se repite en citas de Freud, Lorenz, Marcuse. El pie de página sostiene la ficción y opera un tránsito hacia la interioridad, hacia la intimidad del sueño o de la imaginación. Los dos prisioneros se saludan “—Hasta mañana. —Hasta mañana”. Dos líneas de puntos desarticula el discurso, lo marca de silencio.

Introducida por un asterisco otra nota al pie avala una ficción diferente, narrando la llegada de la vedette extranjera Leni Lamaison a la capital del Reich:

“En efecto, acostumbrada ya al sol que resplandece en los rostros de la Patria Nacional Socialista, le disgusta ver su Francia así envilecida como está por las contaminaciones raciales. Su Francia le parece innegablemente negrificada y judía. (Sigue)”

\* El investigador inglés D.J. West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad, y refuta a las tres.

<sup>23</sup> J. Derrida. *Glas*. Ed. Galilé. París, 1984.

Ahí termina.

Las discriminaciones genéricas (teoría/ficción), sexuales (Molina, Valentín), disciplinarias (literatura/ciencias/filosofía), raciales o religiosas (negros, judíos/arios, cristianos), estilos (directo/indirecto), estados (sueños/vigilia), políticas (nazi/socialista), no resisten las diferencias asimiladas por una misma ficción; la impresión es la misma. Lo que hace Puig es más que transcribir varias teorías sobre la homosexualidad, varias procedentes del psicoanálisis, reflexiones sobre el poder, narraciones de films nazis inexistentes fuera de la novela pero cuyo género sí existe: transcribe el discurso de la ciencia y de la filosofía moderna y, por el hecho mismo de la transcripción, las transforma. Después de Borges, ninguna cita corre el riesgo de ser considerada como una repetición literal.<sup>24</sup>

Toda cita implica un *transporte*. Pero en este caso, no solo se desplaza fuera de su espacio o de su tiempo. Más allá de las circunstancias, cambia de naturaleza, de convenciones, de registro. Del campo científico, serio, se introduce —por el *pass-word* de la palabra— en un marco de ficción, de lectura irónica que impugna todo el andamiaje convencional, desde la autoridad de la cita hasta la utilización de los signos de puntuación. La llamada que introduce la nota deriva a partir de un saludo de despedida, de movimientos de interiorización que reniegan de su dirección o de signos suspensivos que no suspenden nada: “—...”\*

Todo el texto está en juego pero, sobre todo, el acontecimiento literario, la literatura como letra, o su tipografía, el material más concreto: la letra impresa. De ahí la aventura narrativa de los signos en puntuación, signos tipográficos, signos solo de nombre, pasan a ser emblema de la literatura pero no corresponden a ninguna mención. Tal vez no haya una marca más emblemática de la escritura que el punto, el punto y coma, los puntos suspensivos. Son privativos de la escritura, ajenos al discurso oral, lo interrumpen por su nom-

<sup>24</sup> L. B. de Behar: “Paradoxa ortodoxa. *Al margen de Borges*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1987.

bre, (l)imitados por la voz —que no pueden imitarlos— solo caricaturizados por el gesto.

Discurso de ficción y discurso de razón se contraen contextualmente en un espacio común impugnando los rigores de una segmentación entre dos funciones literarias que se (re-)quieren solidarias. Poesía y teoría, poesía e historia, visión y revisión, coinciden en una proximidad textual, el texto las asimila en una afinidad que es proximidad y semejanza. El texto hace del próximo, prójimo. Es el lugar común donde se resumen o resuelven los mayores problemas: una crisis entre pares que ya no extiende alternativas claras, excluyentes y distintas sino las asocia y comprende. Porque ni siquiera *distinguir* (que es separar) y *com-prender* (que es reunir), se distinguen cuando se comprende.

La mecánica (o)positiva de un racionalismo feliz entra en crisis. Las certezas científicas, los métodos objetivos, las polarizaciones fáciles ceden y los equilibrios binarios afuera/adentro, sujeto/objeto, cuerpo/espíritu, superficie/profundidad, identidad/diferencia, norte/sur, centro/periferia, signifi-cante/significado, realidad/imaginación, historia/literatura, teoría/literatura, verdad/ficción, naturaleza/hombre, hombre/mujer, tantas “creencias humanas” valen como “juegos de niños”, como si los problemas del conocimiento y la creación, semejantes a los juegos, por libre imitación o por reglas de la fe, se produjeran.

¿Y si los problemas de la imitación por la limitación se dirimieran? ¿Y si fueran solo problemas de límites esos problemas? Sorteando aduanas —del ár. *diwan*: registro, gobierno, control, aduana— figura un diván poético-filosófico, más ambicioso que el “diván occidental-oriental”. En un hemisferio una obra filosófica da entrada a la ficción (*Glas* de Derrida) o, en otro, una novela da entrada a la teoría, a varias (*El beso de la mujer-araña* de Manuel Puig), de manera que la polarización pensamiento-ficción mantiene la tensión que se señalaba tal vez solo para *defender* una totalidad: protegerla o prohibirla.

## VUELTA ESTÉTICA DE LA TEORÍA

Esta *vuelta* estética no puede sorprender ya que por regreso y cambio de dirección, la vuelta es completa: por vía narrativa *teoría* recupera la dualidad de sentidos que, ni obligada por el uso, debió reducir: contemplación (espectacular) y meditación (especulativa), teatro y teoría.<sup>25</sup> Visión y revisión, "*theoría*" supo contraer en un principio, la reflexión que formula el pensamiento o el alma o la que, menos profunda, se forma en la imaginación como en la superficie del cristal o del agua. Por eso, no descartaría abrir una entrada teórica a partir de la ficción.

## ANGELES, HIBRIDOS Y ANDROGINOS

"Mi señora, los ángeles son niños que han muerto antes de perder la inocencia. Es siempre tan triste que muera un ser sin culpa, y más aún a tan tierna edad. Y me pregunto yo ¿no habrá ángeles niñas?"

Manuel Puig: *Pubis angelical*

Desde la antigüedad hasta Kafka, desde Kafka hasta hoy, las Metamorfosis narrativas siguen (p)refiriendo las ficciones de la identidad y sus transformaciones. Tal vez ya se haya realizado un estudio de las metamorfosis de las metamorfosis literarias, del fenómeno en sí y de las obras que, desde las más antiguas a las más recientes, tienen la metamorfosis por meta y tema, algo así como una *metametamorfosis* que no disimularía la vigencia de un prefijo que continúa modificando formas y lenguajes.

Ese estudio atendería las transformaciones literarias de un bestiario donde los ejemplares ordenados y clasificados en la reserva textual de las fábulas —de la antigüedad hasta las

<sup>25</sup> Si me dispongo a buscar la etimología de *teoría* en un diccionario, es más fácil que la encuentra por la de *teatro*: "...lat. *theatrum*. Tom. del gr. *theátron* deriv. de *theáomai* 'yo miro, contemplo'. (...) De la misma raíz que *theáomai* es el gr. *theoréo* 'yo contemplo, examino, estudio', de donde *theoría* 'contemplación', 'meditación', 'especulación'", Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, 1961.

más recientes— mantienen una estrecha relación con los seres humanos. La con-fabulación, la complicidad narrativa presume una creencia totémica: la revelación de una identidad híbrida, una especie de existencia similar y simultánea, el nagualismo (la creencia en ese animal que el hombre tiene por compañero inseparable) y la continuidad de la creencia en la transformación por interpósita bestia: por ejemplo, la metamorfosis cristalizada de un axolotl en el cuento de Cortázar y la asimilación de todas las oposiciones en el interior de una celda en *El beso de la mujer araña*. Esas especies cruzadas impugnan la condición (sobre)natural del híbrido, comprometen un rescate que puede ser tanto salvación (la mujer-araña) como perdición (las alarmas de las sirenas, “*les femmes-poissons*”). La hibridación de hombre/dios, hombre/animal, hombre/mujer, hombre/niño, hombre/indio como otros híbridos de géneros y formas, descubre la *arbitrariedad* de estas polarizaciones, descubre en la *necesidad*, la convención y el capricho.

La narración es un espacio apto para las metamorfosis, un tema trama los términos de identidad/alteridad y ya no se distinguen. Un sujeto conoce un objeto, lo presenta, lo representa, lo identifica y se identifica (con él). Por medio de la palabra, sujeto y objeto se aproximan, por la proximidad se parecen. Desde el Antiguo Testamento, “el beso” es una forma de conocimiento, la unión del prójimo próximo quien descubre su afinidad en la relación textual.

Cada vez que la literatura involucra el tema de la identidad, no es la *identidad* sino la *identificación* la que cuenta: conocer y confundir forman parte de una misma ficción epistemológica y desde los primeros conocimientos se sabe de esas (e)fusiones que no son solo intelectuales. Aun cuando hasta hace poco, los estudios literarios, prolongando una tendencia lingüística rigurosa, insistían en distinguir contrarios, en descubrir o describir oposiciones, definir las y clasificarlas sistemáticamente —tal vez por eso mismo— las reflexiones que los siguen se dirigen a atenuar las diferencias entre un discurso de ficción y otros discursos y, de esa manera, que es ambigua, empezar a conocerlos.

En *El beso de la mujer araña*, una ventana hacia adentro, clausurada, cuestiona la identidad. *Was ist das?* ¿Qué es esto? En francés, “una ventana”: fr. *vasistas*. En alemán, “¿Qué es esto?” ¿Es francés o es alemán en francés? Una expresión extraña extranjera pregunta por la identidad en otro idioma pero a través de una *ventana*, un *topos* privilegiado para la contemplación y la imaginación, desde adentro. Semejante a la superficie encuadrada del acuario, la pantalla imaginaria entreabre el encierro de la celda multiplicando el cruce de los híbridos infinitos de *El beso de la mujer araña*. También en esta narración, la observación queda detenida, entre rejas. En el presidio, apenas hay una ventana pero que da hacia adentro de otro encierro y un narrador que intenta fugarse por otro rectángulo, una evasión por la ventana-pantalla donde proyecta los films de un espacio imaginario dos veces: donde ve un film, donde no lo ve, lo cuenta. Contándolo deja de ver, deja de ser. Un cero que significa tanto vacío como plenitud, más uno menos uno, cifra del andrógino, símbolo de la identidad suprema, ideal, o renuncia de la identidad. En el acto de conocer algo, algo se pierde, algo se gana. Dice Emmanuel Levinas que al ser conocido, el otro ya no es el otro, la relación de conocer lo despoja de su extrañeza y se vuelve interior, algo propio, mío. Por el conocimiento, uno y otro se abren a la investigación, queda sin secretos, apto para la adecuación del saber al ser.

Carmen —C'est quoi ce qui vient avant d'un nom?

Joseph —Le prénom.

Carmen —Non, avant. Avant qu'on vous appelle.

Joseph —Je ne vois pas.

J.-L. Godard: *Prénom Carmen*

“El”, como ella prefirió llamarlo.”

Manuel Puig: *Pubis angelical*

En *El beso de la mujer araña*, la ficción se duplica o se divide; como en el cine donde el “montaje” o “cutting” es lo mismo de la misma manera que en los films que disimulan al narrador, en esta novela el narrador está ausente; sin em-

bargo, en esta novela hay un narrador de films. Los personajes dialogan en una celda, buscan una salida por la palabra que en este diálogo no se produce en/por la filosofía sino en/por la ficción.

El comienzo está en la clave o la clave, que cifra la interpretación, está al comienzo. "A ella." En esta imaginación de umbrales que elabora la literatura de Puig, la primera palabra, antes que un nombre, un pronombre, menos que la primera frase, decide la narración: "*Ce qu'il y a de plus difficile, dans un roman, parce que, justement, cela a l'air si facile, c'est la première phrase. C'est elle qui décide de tout le reste*".<sup>26</sup>

En el margen, en una zona vestibular, entre lo que es texto y lo que no lo es, entre las palabras y las cosas se encuentra ese pronombre, la tercera persona gramatical, el emblema de la narración, donde la verbalización novelesca, no visual, se hace patente. En el film, como en la novela, una voz de hombre dice "Ella". Fanático espectador cinematográfico, el autor, como el personaje-narrador de films que suple al narrador en *El beso de la mujer araña*, no soluciona su ausencia, la hace evidente. Dice "Ella" pero lo dice "El", más de un "El". Autor y personaje se identifican; personaje y narrador, también. Ambos géneros gramaticales (masculino/femenino) implicados por un pronombre que implica ambos géneros literarios (narración/diálogo; diégesis/mimesis). Concilia en una voz la oposición entre formas si no rivales seguramente en conflicto: *telling/showing*, decir/mostrar, por la deixis que es mostración y lenguaje a la vez, se aproximan, por un gesto, a un vínculo que abarca dos formas de comunicar.

Resuelven por el diálogo, la narración; por el pronombre, el nombre o, miméticamente, cinematográficamente, contra el pronombre, contra la convención narrativa y gramatical, la repetición del nombre ("una mujer... una mujer... una mujer... y sigue: un muchacho..., un muchacho..., un muchacho, y sigue: un padre..., un padre..., un padre..."). En *El beso de la mujer araña* siguen otros nombres de actuación similar, acumulados y en sucesión.

<sup>26</sup> R. Debray-Genette. Op. Cit. P. 21.

Más lejos que lo anotado por Barthes, más allá del título de la novela, más que la búsqueda del tiempo, se podría pensar que la búsqueda de Proust se afana por el nombre: "*Aussi, l'événement (poétique) qui a 'lancé' la RECHERCHE, c'est la découverte des Noms. (...) ce système trouvé, l'œuvre c'est écrite immédiatement*".<sup>27</sup> Algo similar ocurre con las novelas de Puig, solo que, en lugar de los nombres son los *pronombres* los más buscados y la gramática y sus reglas tampoco discutirían esta cuestión. Una vez que MP (iniciales de uno o de dos) encuentra los pronombres, en lugar de los nombres propios, la narración inicia una nueva instancia que plantea las relaciones entre lo idiomático y lo literario en términos diferentes. Contrariamente a la opinión general y a la codificación gramatical, Peirce sostenía, con justicia, que son los nombres los sustitutos de los pronombres y no a la inversa.

Mientras el narrador que aparece de incógnito en el *El beso de la mujer-araña* insiste en mimetizar la continuidad de la imagen en el film por la repetición del nombre, en *Pubis angelical* insiste en acumular pronombres: "Ella también tenía una hija. El por su parte ... Ella suspiró ... El le reprochó ... El testimonió ... dedicarle algún requiebro a El. El dijo ... y ella recordando el desborde emocional de El ... ella notó ... El no las vio, ella prefirió ... El se levantó ... Poniénonos en manos de él ... Yo sabría todo, absolutamente todo, de ti y tú de mí ... El seguramente quería ponerla ... Y si ella se resistía... El la premió,... Ella fingió placer... Ella antes de expirar, confirmó su temor. El no la había traicionado. El era inocente. Él la había amado de verdad". No son todos los ejemplos que reúnen tres páginas.

En una novela, la repetición del nombre no le da relevancia al personaje, al contrario, exaspera una evidencia que la imagen visual tolera y la palabra reclama, a viva voz, el pronombre. Pero, en otra novela, el pronombre repetido tampoco alivia el problema de la denominación. Tal vez ambas manifiestan, cada una a su manera, una nostalgia del *pre-*

<sup>27</sup> R. Barthes, "Proust et les noms" en *Proust et les critiques de notre temps*. Seuil, París, 1971. P. 160.



*nombre*, la alusión a la necesidad de un vínculo anterior, una lengua angelical, la unión sin quiebras ni quebrantos, su búsqueda.

Habría que examinar la recurrencia de "Los Angeles" en el cine. Recientemente, en *Las alas del deseo* (*Der Himmel über Berlin*. Berlín 1987), Wim Wenders —que no ignora una saga angelical de ángeles en colores, azules o caídos— vincula el tema del cine (escenas de filmaciones, personajes que son actores o personajes de otros films o series de TV) con esa condición angelical de quienes como "la bruja de la lectura del pensamiento" (*Pubis angelical*, P. 213), leen el pensamiento entendiendo palabras que comunican sin sonido, una especie de lenguaje anterior a la "caída", de "ángeles flotantes" (*Ibid*), que pasan a través de un muro pintado que separa mundos distintos.

Molina cuenta a Valentín los films que inventa pero que ni uno ni otro ven. El contacto no es visual, pasa por la palabra que se inscribe en un contexto sexual. Manuel Puig también entiende el contacto por contexto: en la cárcel, los personajes quedan reducidos a la *prisonhouse of language*; en el espacio circular, los discursos no se obstruyen, los lenguajes circulan; heterogéneos se asimilan en un montaje totémico: en ese espacio íntimo se celebran "las nupcias divinas" donde las diferencias textuales, *hacen juego*, varias veces los géneros se contraen: diálogos, monólogos, contados como películas, como pensados, telefónicos, informes policiales, actas procesales, informes periodísticos, interminables narraciones de personaje, escasas narraciones de narrador, un narrador que cuenta distintas teorías sobre la homosexualidad (D.J. West, T. Gibbons, O. Fenichel), y cambia de punto de vista o de teoría. "Se me ha hipertrofiado el gusto por la ficción. No sé cómo explicarle, pero mi lectura es siempre crítica."<sup>28</sup> Las prosas encabalgadas como versos se deslizan hacia "la *jouissance*, el goce del placer sin separación".<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Manuel Puig. Entrevista realizada por María Esther Gilio. *Revista de la UNAM*. Junio de 1984.

<sup>29</sup> R. Barthes. "De l'œuvre au texte". *Revue d'esthétique*, N° 3. Paris, 1971. Póstumamente en *Le bruissement de la langue*. Seuil. Paris, 1984.

Aparece un tercer tipo de discurso que ni Platón ni Aristóteles adelantaron: ni diégesis ni mimesis, la teoría como teoría en la ficción, una novela para ver. Metamorfosis en cuadros negros y blancos, sobre tableros de ajedrez, dos virajes del ocho bifásico de Escher, los *cisnes-signos*, *cisnes-cine*, en movimiento blanco y negro, afuera adentro, más que sexual la inversión es total, es su mayor *inversión* narrativa, y a pesar de que son experiencias al margen, de límite, en la *reading* o *Reading Gaol*, la lectura no las confina. ¿Cómo haría visible el cine la teoría, cómo representaría las notas al pie?

La imaginación recurre a la lectura y al encierro, apela al nombre y al pronombre para plantear la cuestión de la identidad, que es otra ficción. La cédula y la celda, la identidad circunscripta en una hoja de papel.<sup>30</sup> Así el narrador, de la misma manera que establece los límites, desaparece revocándose. Ni adentro ni afuera, disimulando las contradicciones de una función textual híbrida, en el medio ambivalente, donde se registra el diálogo, los personajes, sin intermediación narrativa, se identifican. Podría ser esta la novela de la desaparición del narrador y, en su lugar, la novela del narrador/narratario, de su presidio, de su identidad cruzada, una novela que se lee o que se oye con los propios ojos. Apuesta a la vista, cara o cruz: como ve, cree, porque cree, cree comprender. La identidad no se define, la solución del enigma es otro enigma. La pregunta de la esfinge pregunta sobre una metamorfosis y Edipo sabe responder pero "el hombre" es la respuesta del enigma y el enigma es doble: el hombre y la metamorfosis, la identidad y sus transformaciones.

Un mito cuenta que Tiresias cambia de sexo, se hace amante de un Hombre-Araña (Arachnos) y ciego, adivina. Otro mito cuenta que Edipo al saber, se arranca los ojos; otro, que Demócrito para saber, se arrancó los ojos en un jardín.<sup>31</sup> Porque sabe o para saber, Borges, el que no ve —como quien dice, Sócrates, el que no escribe— cuenta. Ciego o vidente, el narrador no existe sino para contar o por contar: "Cuento,

<sup>30</sup> En lat. *schedula* significa "hoja de papel". De ahí deriva tanto *cédula* como *celda*.

<sup>31</sup> J.L. Borges. "La inmortalidad" en *Borges oral*. Barcelona, 1980.

luego existo". El narratario existe porque el narrador le cuenta. La mirada los enfrenta, la voz los reconcilia. *Stimme-stimmen* en alemán, ¿un plural o un acuerdo de voces?

Ni sujeto ni objeto, ambos a la vez. La ambigüedad dobla el sentido y suspende las oposiciones: La mujer-araña, ni hombre ni hembra, ni dios ni animal, Molina (apellido, común a ambos sexos, nombre de mujer); Valentín —escasamente valiente— cómplice o guerrillero, colaboracionista o resistente. La conjunción *o* marca el *Mysterium Coniunctionis* de términos que sin dejar de oponerse se asimilan. Como por el discurso narrativo se asimilan otras oposiciones: palabra/imagen, imaginación/historia, diégesis/mimesis. Entrecruzamiento de hombres, nombres y pronombres, una cruza erótica, genética o gramatical o genérica: una cruz, el conocimiento doloroso en quiasmo, la equis de la identidad ignorada, la marca del enigma.

Los pronombres cumplen una función de intermediación, de relación, sin significado propio, establecen el vínculo necesario para que el discurso entre en situación; más próximo a la indicación que al concepto, se establecen en una posición poco estable, entre un medio que es verbal y otro medio que no lo es. Como el ángel, ni dios ni humano, se desviven por recuperar un estado anterior de inocencia, previo a las polarizaciones del conocimiento, la búsqueda de una ingenuidad sin distinciones genéricas, sin significado. Más que un hombre dos o ninguno, más que un nombre, un pronombre o un pre-nombre, el nombre anterior, anterior a la fractura, a la distinción y radicalización de las oposiciones, la coincidencia entre opuestos que suspende las diferencias, los límites desaparecen en una lengua anterior, anterior al nombre y las categorías, que sirven para separar. Por medio de la reunión de los fragmentos el narrador intenta retornar a la Unidad del andrógino, anterior al símbolo y a la dispersión de los idiomas y sus diferencias.

La pregunta se reitera. ¿De quién es la voz en la ficción? ¿Del autor, del narrador, del personaje, del lector? ¿de nadie? A la pregunta ¿Quién? ¿Qué?, la respuesta es una palabra, un nombre, un pronombre o más.