

Espacios públicos y privados: un recorrido por Puig y Saer

627

María Elena Torre
Universidad Nacional del Sur

Las fechas de publicación de **El beso de la mujer araña**: 1976, y de **Glosa**: 1986, enmarcan -abren y cierran- un periodo de la historia y de la literatura argentinas que ha dejado marcas significativas en el campo social y cultural. Una importante producción literaria se desarrolla fuera del país, lo que ha caracterizado una literatura llamada de la dispersión y del exilio. La crisis de la representación realista, por otra parte, estimuló el predominio de poéticas que trabajan sobre problemas constructivos y relaciones intertextuales, a lo que se añade una constante interrogación acerca de la relación literatura/realidad y literatura/historia traducida en las preguntas: ¿cómo narrar? ¿cómo narrar la historia? ¿cómo narrar la violencia, el exilio, la muerte?

Inscriptas en el sistema de la literatura argentina como dos vanguardias contrapuestas, las obras de Puig y Saer se recortan con perfiles nítidos como escrituras que han producido una modificación del campo intelectual y ensanchado sus fronteras. Pensadas por la crítica como estrategias de ficción que responden a la división del público y a la tensión entre literatura "alta" y cultura de masas, marcan dos líneas

dentro de la narrativa actual: Puig y su experimentación estética con los géneros populares, Saer y la poética de la "negatividad" que rechaza los lenguajes convencionales

Esta lectura centrada en **El beso de la mujer araña** y **Glosa** intenta hacer un recorrido que las vincule y marque a su vez la diferencia. El diálogo, como forma de narrar, aparece en ambos textos dando lugar a la construcción y preservación de un espacio privado dentro del espacio público: la cárcel, la calle. Valentin y Molina, Leto y el Matemático, son los personajes que interactúan en ese diálogo convirtiendo a la memoria y el contar en soportes de un vínculo que abrirá un espacio de libertad ante la inminencia de la muerte

Las huellas de una "biografía" entretrejida en el encierro de la cárcel o en el cruce de las calles, trazan los itinerarios de los personajes en esos espacios atravesados por la vida política y la historia de nuestro país. También la escritura traza su propio recorrido y crea sus espacios en los que reconocemos la lengua "privada" de Saer y el lenguaje de los discursos sociales en Puig

Diálogos interrumpidos

Este juego de voces que abre **El beso de la mujer araña** y que caracteriza el modo narrativo de Puig, presenta el recurso del contar que seduce y atrapa al lector. La escena del contar, que tiene huellas de una costumbre ancestral, es en el texto la matriz narrativa, espacio productivo que genera los hilos de la trama. La "voz femenina" de Molina que como Scheherazade va enlazando historias-películas (aunque no su vida sino la de su compañero depende del progreso del relato) estructura la narración sobre dos elementos que la sostienen: la comida y las películas.

"Hablar para no morir -dice Foucault- es una tarea sin duda tan vieja como la palabra (). Es posible que la cercanía de la muerte su gesto soberano, su relieve en la memoria de los hombres excaven en el ser y el presente el vacío a partir del cual y hacia el

cual se habla. (...) pero el límite de la muerte abre ante el lenguaje, o más bien en él, un espacio infinito; ante la inminencia de la muerte, él prosigue con una urgencia extrema, pero también recomienza, se cuenta a sí mismo, descubre el relato del relato y esa ensambladura que podría no acabarse jamás” [Foucault 1990: 5-7]

Diálogo sin comienzo, que parece señalar ese vacío de donde proviene la narración, **El beso** nos presenta a los personajes en el momento preciso de la enunciación, detrás de los que intuimos la presencia de un narrador “a medio borrar”. Esta ausencia parcial del narrador es lo que hace fascinante y enigmática la narración que resulta así una narración de voces. Y esta interacción de voces nos va revelando la naturaleza dialéctica de la conversación entramada con las secuencias de las películas, que parece alcanzar un punto muy nítido cuando Valentin interpela a Molina con esta pregunta: “¿Qué es ser hombre para vos?” Pregunta que a través de sucesivos desplazamientos en el juego de réplica de los personajes, tendrá tal vez su respuesta sobre el final de la novela cuando Valentin diga: “Ser macho, no da derecho a nada”.

629

Esta confrontación de voces, entonces, que pone en juego la forma dialogada de la novela, mostraría no sólo su relación con el diálogo socrático sino también el entrecruzamiento discursivo que la sostiene. Bivocalidad que aflora en el espacio discursivo. Discursos que podemos seguir en sus giros, formas y temas, red de enunciados que evidencian las fisuras por donde se cuele la ideología: el registro del discurso político en Valentin, y el discurso de las películas clase B en Molina. En cada voz se escucha la voz de otro, de ese otro anónimo, en la que se aloja el lugar común, el estereotipo. Leemos en la novela:

“()Por ejemplo a mi me gustaría preguntarte cómo te la imaginás a la madre del tipo (...)

- ¿Te la imaginás fregando la casa?

- No, la veo impecable, con un vestido de cuello alto, la puntilla le disimula las arrugas del cuello. Tiene esa cosa tan linda de algunas mujeres grandes, que es ese poquito de coquetería

dentro de la seriedad, por la edad, pero que se les nota que siguen siendo mujeres y quieren gustar

- Sí, está siempre impecable. Perfecto Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas Y claro, fue muy feliz con su marido, que la explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo lo que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo ...'

630

Sin embargo, la reproducción de discursos no agota la narración en *El beso* ni en la literatura de Puig. Porque sabemos que en ese proceso de recontextualización que pervierte la cita, cada contexto se vuelve único y cada voz particular, los lenguajes sociales no pueden ser meras réplicas de sus modelos. Como señala Alberto Giordano: "... el punto hacia el que la búsqueda narrativa se orienta y del que proviene, es lo que hemos llamado 'tono': el acontecimiento de la 'diferencia' de una voz. "y que oímos" en los momentos de crisis, en los que la tensión entre el lugar común codificado y el drama personal se agudiza (...), que son también los momentos en el que la ilusión del monólogo se desvanece y la presencia del interlocutor con el que se conversa se manifiesta ..." [Giordano 1992:86,95]. Y la lectura continúa su recorrido.

El diálogo en *Glosa* aparece sostenido por la voz de un narrador con fuertes marcas de oralidad que parecen equilibrar otras zonas del texto largamente descriptivas y poéticas, creando una tensión entre narración y descripción como es habitual en Saer.

Al "¿digo, no?", que acompaña permanentemente al relato, en una constante apelación al lector, se agregan frases hechas propias del discurso cotidiano: "como se acostumbra a decir", "hablando mal y pronto", "más o menos", "a decir verdad", "qué más da", que marcan "el bordoneo de la sintaxis oral", como dice Piglia, y presentizan la figura del narrador como en ninguna de sus novelas anteriores. Y este narrador que aparece desde el comienzo así: "Es si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre, tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés

de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos -qué más da.", en un tono impreciso y vacilante encontrará a lo largo del texto una variada gama de recursos para sugerirnos al desajuste, la inadecuación entre el lenguaje y lo real o lo que "en fin, de todos modos, en forma imprecisa y todo, no hay otra salida, hay que nombrar", tematizando de esta manera un punto central de la poética de Saer: una escritura que reflexiona permanentemente sobre sus procedimientos y cuestiona la representación de la realidad que subyace a éstos.

¿Y qué es lo que cuenta este narrador? ¿La conversación de Leto y el Matemático acerca de la fiesta de la que ambos estuvieron ausentes? En realidad, no hay una única historia, la historia se diversifica en versiones "en un relato que, fiel al modelo de **El Banquete** en ese aspecto es una versión de versión de versión ('dice el Matemático que dijo Botón que dijo Tomatis' en que la recursividad de la frase que agrega constantemente nuevas atribuciones de discurso marca la distancia entre los ausentes a esa **ocasión** -Leto y el Matemático- y el grupo de los presentes al evento)." [Croce 1990:63] Sucesivas versiones que va desplegando el texto que tal vez encuentre su versión metafórica y su cifra en el sueño del Matemático: la hoja plegada en acordeón que al desplegarse co-mo una cinta infinita que se desliza entre sus dedos, es su piel, su propio cuerpo que se va desintegrando. Dice Piglia: "De relato en relato Saer va reconstruyendo una historia, versiones de una historia; cada texto parece avanzar en el interior de una trama que se va disolviendo a medida que se narra." [Piglia:1994]

Entonces, lo que aquí se narra no son sólo las versiones de la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega, sino una nueva versión con variantes de esa escena que casi con los mismos personajes recorre otros textos de Saer, el "encuentro de amigos" [Gramuglio 1986:273] espacio generador de escritura que sirve de pretexto para deshilvanar una conversación interminable. Aquí, como el Matemático tiene "la versión completa en tecnicolor, copia nueva y subtitulada" Leto "se los representa () en el patio hipotético, situado en un lugar fabuloso" y es entonces también el espacio propicio para que la escritura poética de Saer se despliegue, como en la descripción de la noche y la helada de la madrugada bajo "el quincho inesperado" Y esta comida, el

Banquete santafecino -como le llama Aira-, pretende tener un carácter de comedia aunque presente la amenaza de la muerte que merodea

Lugares de la memoria

632 El espacio de la celda en **El beso** es el que delimita la zona del afuera y la zona del adentro, territorio que resguarda la intimidad de la violencia del afuera. "Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda, están nuestros opresores pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie." Delimitación que también traza la escritura en el interior de la trama narrativa. Una topografía de la trama textual que se dibuja en el entrecruzamiento de los discursos, espacios discursivos del afuera: discurso del orden y la opresión, y del adentro: discurso político y transgresor. "La potencia de verdad que encierran las narraciones de Puig se halla en este núcleo productivo: un transgresor ubicado en el intersticio de la ley, fabula sobre una fábula y con ello desnuda a la vez la mitificación y el poder opresivo del orden: es lo que cuenta **El beso** al unir dos excluidos, dos exclusiones, dos transgresiones." [Panesi 1983:912]

Molina cuenta la historia de las películas con minuciosas descripciones (todo un lenguaje bordado en imágenes sobre la lengua del texto), acciones y desplazamientos constantes donde se libera lo imaginario, y así se opone al espacio vacío y estático de la cárcel. Del lado de Valentín, el modelo del discurso marxista también opera como un desafío al espacio de la represión y la transcripción de su voz toma en el texto un valor documental " ...lo que yo tengo que hacer antes que nada es cambiar el mundo "

Pero, como no se trata en el caso de Puig de transcribir discursos sino de narrar voces, "esa fascinación de voces que hablan en la oscuridad" [Giordano 1992:111] permiten la aparición de la figura de una "sombra" en el cuerpo textual. Figura que, si por una lado nos remite al espacio oscuro donde se proyectan películas y así el texto juega desde el comienzo la entrada en el cine generando a su vez un

movimiento de vaivén entre la figuración y la representación, por otro lado, otra sombra proyecta su claroscuro en el texto "una sombra que va escurriéndose por los bordes" y que se corporiza en el texto de las notas al pie, produciendo una tensión en la estructura textual que de esta manera se complejiza y rehuye el espejismo de una representación realista. Al relato de las películas por parte de Molina y a su diálogo con Valentín se unen ahora las notas que descentran el texto. "El texto -dice Barthes- tiene necesidad de su sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro." [Barthes 1974:44]

633

Leto y el Matemático se encuentran por casualidad en la calle y "en el entrelazamiento de determinaciones que constituyen ese simple acontecimiento" Saer nos muestra "lo que oculta la simple apariencia y aquello de que se carga arduo y espeso todo acontecimiento." [Saer 1980:11-13] Porque los sesenta minutos que pasan juntos caminando y conversando a lo largo de veintiún cuadras de la calle San Martín, tomarán una densidad singular al activarse mediante la ficción, otros tiempos pasados y futuros o futuros pasados, que como "ondas" concéntricas "fugaces y sucesivas", irán dando espesor al relato

El presente del diálogo marca una línea tenue y fugaz de resignificación de esos otros tiempos que se presentan en el reverso del diálogo, en forma de largos silencios y ensimismamiento de los personajes, y como los automóviles que los detienen en el cruce de las calles, grandes franjas de la experiencia y el recuerdo interceptan la conversación de la que emergen "fragmentos de la vida pasada que van cobrando actualidad" Estos fragmentos se convierten en pequeños episodios que pliegan el relato y lo repliegan, que emergen y se sumergen como los personajes, negando de esta manera la progresión de la intriga para componer una estructura narrativa discontinua y fragmentaria que se tematiza en todo el relato: "Yo como Heráclito de Efeso y el Gral Mitre en el Paraguay, no viá dejar más que fragmentos" dice Washington Noriega.

La "zona" de Saer, ese universo de personajes y lugares

recurrentes se materializa aquí en el espacio de la calle que adquiere la figura de la deriva. Espacio que permite una lectura en dos niveles: la calle, metafóricamente y siguiendo con el modelo platónico, es ese camino vital del que busca el verdadero conocimiento, lo que aparece explicitado en los "hervores oratorios" del Matemático "afecto, como decía, a nadar, quién sabe por qué, en el río incoloro de premisas, de proposiciones, de postulados". Esta dimensión filosófica también se puede leer en el relato insistente de la perspectiva interior y exterior de la realidad y que tiende a impugnar esa dicotomía: "... la calle recta que van dejando atrás está hecha de ellos mismos, de sus vidas, es inconcebible sin ellos, sin sus vidas, y a medida que ellos se desplazan va formándose con ese desplazamiento, es el borde empírico del acaecer, ubicuo y móvil, que llevan consigo a donde quiera que vayan la forma que asume el mundo cuando accede a la finitud..." En otro nivel, que es el que interesa destacar aquí, la calle es ese espacio público que adquiere una dimensión sociopolítica, activada en el relato a través de la memoria: así es como aparece evocada por el Matemático la historia de Washington en el cuarenta y seis de cuando "la extrema izquierda había llenado la ciudad de obleas con su foto" o cuando "solía vérselo en las esquinas... repartiendo volantes por las calles y en los sindicatos" o cuando Tomatis recuerda que "Diby Pirulo que habían sido tan amigos en la Facultad... pretendían haber movilizado ellos solos en el cincuenta y nueve a todo el estudiantado rosarino." La calle, entonces, como espacio de participación y movilización que, luego de los sucesos de 1978 recordados por el Matemático desde el exilio (cuando Leto se suicida para no caer en manos de la policía y el Gato Garay y Elisa son secuestrados por el ejército), una historia de violencia que irrumpe en la mitad del relato, la calle, decíamos, pasará a ser el espacio ocupado por el poder militar como se narra en **Lo imborrable**. En este sentido "el incidente Tomatis" que aparece en el relato en la secuencia anterior a estos sucesos, "mancha" del texto, podría ser vista como la representación de la "amenaza" de esos mismos sucesos, "la misma que lo tiene a él en una zona ensombrecida", no sólo porque se repite el epígrafe en su poema, sino por su pensamiento repetido que se verbaliza en: "si voy a ... y el universo entero también va a ... tarde o temprano va a ... va a ..."

Vidas privadas

La posibilidad de una reconstrucción de la subjetividad sobre un marco de experiencias históricas es lo que da lugar a las llamadas biografías ficticias. Por otra parte, el estudio de la vida privada, tal como lo postulaba Fernan Braudel [citado por Mayer y Ruso 1992] “una suerte de capas superpuestas que con distintas temporalidades seguían el proceso de fenómenos como la muerte, la sexualidad o la represión ocupando espacios abandonados por la historiografía tradicional” es el sentido que guía nuestra lectura

635

La historia de Valentín y Molina es una historia de amor y de muerte como la que se representa en las historias de las películas contadas por Molina. Esta historia privada construida en un espacio de privación permite, por otro lado, pensar en la dignidad que recobran los cuerpos amenazados por la institución que se ha apoderado de ellos, porque “el cuerpo está (también) inmerso en una campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.” [Foucault 1988:32] La amenaza y el miedo que rodean el espacio donde se mueven las heroínas de las películas se corporizan en las voces de Valentín y Molina que no sólo temen por la vida de su madre o de su compañera sino por la propia “...debajo de la yema de los dedos lo que siento es el frío del miedo a la muerte, en los huesos ya siento ese frío.” “¿Tenés miedo que me muera antes de contarte el final?” Voces que se cargan de silencios significativos cuando se trata de narrar el acto sexual en la celda, donde se advierte la técnica de Puig que “ausenta” la voz de uno de los personajes en los puntos suspensivos, y de este modo, el diálogo, que se llena en la lectura de acciones y gestos sobreentendidos, se construye alejado de todo presupuesto realista, como un texto elusivo y complejo

También la narración de la muerte de Molina experimenta con ciertos procedimientos que parecen convenir a la indole del relato. “Esa muerte es discreta e incluso algo más que discreta: narrada a distancia, desde un punto de vista que no es el apropiado . pierde lo esencial o quizás lo encuentra; una agonía sin gestos, que ocurre en silencio ()

El narrador policial traduce la distancia espacial en indiferencia y atonía () La voz narrativa no refiere la muerte de Molina sino que la **repite**, repite la neutralidad que le es propia " Neutralidad que tendría los signos de un suceso indiferente, accidental, y no de una muerte heroica, según la lectura reciente de Juan Pablo Dabove [1994:53 y ss]

636

Si, por un lado el Matemático se interroga permanentemente por algunas cuestiones de la existencia y del ser "¿quién puso el huevo del mundo? ¿qué son lo interno y lo exterior? ¿qué son el nacimiento y la muerte?", las preguntas que parecen asediarlo a Leto podrían ser: ¿quién soy yo? ¿cómo soy? tratando de descifrar el enigma de la identidad De esta manera, los rasgos de los personajes aparecen representados como dos caras opuestas y complementarias: la racionalización y la subjetivación que, sin embargo, comparten un mismo sentimiento de exclusión "el sentimiento de no pertenecer del todo a este mundo" y ahora, mientras van caminando, algo más, el hecho de haber estado ausentes de la fiesta y sólo conocerla por versiones. Y este sentimiento de exclusión convoca otros momentos de inquietud atraídos por el recuerdo. La fuerza del recuerdo parece detener la marcha para abismarlos en su vida pasada. Y de los movimientos de expansión y condensación del relato salen líneas de fuga que nos permiten reconstruir las historias de Leto y el Matemático. La infancia, "verdad corporal contra mentira social", se vuelve un relato-recuerdo insistente con la necesidad de llenarlo de representaciones que mitiguen esa inquietud; el Episodio para el Matemático repite en su memoria la desesperación de ese momento y la necesidad de ocultarlo

El movimiento hacia atrás (el pasado) o hacia adentro (la introspección) que provoca la fuerza del recuerdo en los personajes lo podemos seguir en la escritura que hace de la repetición su gesto recurrente. Y en esa repetición en que proliferan las imágenes y se reflejan como en espejo, la narración se detiene y toma la forma de la deriva ("el movimiento del discurso está en la renovada metáfora que dice siempre incesantemente la nada de la Deriva" [Barthes 1986:246]. El vacío de la narración se llena entonces con largas descripciones donde se produce el estallido del movimiento poético. Así, la repetición

opera a nivel discursivo como la versión a nivel narrativo, provocando una dispersión en el texto que, sin embargo, tiene forma y apariencia de unidad.

También aquí el relato de la muerte tiene una significación especial porque irrumpe "en una forma tan abrupta como el tiro de una pistola en un concierto -dice Stendhal- que disuena cuando sobreviene la política en una obra de imaginación" [citado por Gramuglio 1993]. Y comenta Sarlo: "La comunicación de la desaparición y la muerte tiene en un texto arborescente como el de **Glosa**, el tono concentrado de los enunciados que desnudan lo que comunican" [Sarlo 1993]. Entonces vivimos "aquello de que se carga arduo y espeso todo acontecimiento "

637

En las dos novelas, "la forma del Destino" se invierte en los personajes destinados a morir porque Leto que ha "vivido" su historia en la deriva de la calle muere encerrado en la oscuridad de una casa, y Molina de quien conocimos su historia en el encierro de una cárcel, muere en la calle

Bibliografía

- Barthes, Roland 1974 **El placer del texto** Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1era edic en español
- 1986 **El grado cero de la escritura** seguido de **Nuevos Ensayos Críticos**. México, Siglo XXI, 8va edic
- Croce, Mónica 1990 "Las cicatrices repetidas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer" En **Revista de Filología**, Año 25 N°1-2, págs 49-109
- Dabove, Juan Pablo 1994. **La forma del Destino**. Sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig Cuadernos de Tesis Rosario, Beatriz Viterbo Editora
- Foucault Michel 1988 **Vigilar y Castigar** México, Siglo XXI, 14a edic
- 1990 **El lenguaje al infinito**. Córdoba, Las ediciones de Dianus
- Giordano, Alberto. 1992. **La experiencia narrativa**. Juan José Saer Felisberto Hernández-Manuel Puig Rosario, Beatriz Viterbo Ed

VI CONGRESO DE LA «ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA»

Gramuglio, M. Teresa. 1986 "El lugar de Saer" en **Juan José Saer por Juan José Saer** Buenos Aires, CELTIA

----- 1993 "La genealogía de lo nuevo" en **La Novela argentina de los años ochenta** Estudios Latinoamericanos, Vol 29, Vervuet

Mayer y Ruso 1992. "Cuéntame tu vida. Relatos biográficos e Historia de lo privado, un Boom" en **Primer Plano**, 11 de octubre

Panesí, Joegé 1983 "Manuel Puig: Las Relaciones Peligrosas" en **Revista Iberoamericana**, N°125, oct-dic págs. 903-917

Piglia, Ricardo 1994 "La música de Saer" en **Primer Plano**, 25 de septiembre

638 Puig, Manuel 1991 **El beso de la mujer araña** Barcelona, Seix Barral, 11a edic

Saer, Juan José 1980 "Sartre: contra entusiastas y detractores" en **Punto de vista** Año 3 N°9, julio-nov págs.11-13

----- 1986 **Glosa** Buenos Aires, Alianza Editorial

Sarlo, Beatriz y otros 1987 **Ficción y política** La narrativa argentina durante el proceso militar Buenos Aires, Alianza

----- 1993 "La condición mortal" en **Punto de Vista**, N°46 agosto