

# Libertad y cautiverio en dos novelas argentinas: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Realidad* de Sergio Bizzio

---

RÉKA HAVASSY, UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND, BUDAPEST

## Introducción: el motivo del encierro

**E**l tema de la pérdida de la libertad tiene una relevancia especial en la literatura latinoamericana: las dictaduras, el pasado, el terror de las cárceles, los desaparecidos y los asesinatos influyen, sin duda, en la identidad colectiva de las personas y, por consiguiente, en la producción literaria de los países. La sucesión de las dictaduras militares y el tema del caudillismo se refleja en múltiples obras literarias de América Latina: merece la pena incluso destacar la novela del dictador, un subgénero narrativo centrado en la figura del dictador.

Entre las obras más emblemáticas respecto a este tema podemos mencionar *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *El señor presidente* (1945) de Miguel Ángel Asturias, *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez y *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa. La representación de las dictaduras latinoamericanas es igualmente fértil dentro del ámbito cinematográfico: *La historia oficial* (1985), *La amiga* (1988), *Imagining Argentina* (2003), *El secreto de sus ojos* (2009), *Das Lied in mir* (2010), *Verdades Verdaderas. La vida de Estela* (2011) son ejemplos reconocidos a nivel internacional que tratan el tema de la dictadura en Argentina y nos ofrecen una imagen sobre la guerra sucia y sus consecuencias.

Cabe tener en cuenta, además, que el mundo actual tampoco es libre de manipulación, violencia o restricciones: la desinformación forma parte íntegra de la vida cotidiana, inevitablemente limita la perspectiva de los individuos. Incluso sin la presencia de una cárcel concreta podemos estar restringidos, a veces sin darnos cuenta de la situación (como ocurre con los personajes en una de las novelas, *Realidad*, que analizaremos más adelante).

En el presente artículo propongo examinar dos “cárceles” muy diferentes, creadas por dos autores argentinos: una anterior, la novela de Manuel Puig (*El beso de la mujer araña*) que se desarrolla en los años 1970 y en la que se manifiesta la dictadura y el nivel concreto del encierro; y otra, más reciente, la novela de Sergio Bizzio (*Realidad*) en la que se hace hincapié en la manifestación del encerramiento en un nivel más abstracto.

La comparación del sistema represivo y la violencia patente (en Puig) con las limitaciones y la manipulación latente de la actualidad (en Bizzio) de nuestros “tiempos líquidos” (véase *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty* de Zygmunt Bauman [2007]) en la era de los *reality shows* ofrece una posibilidad de investigar más allá de los límites de los dos universos diegéticos y poner de relieve no solo el reflejo de la historia en las obras, sino también la manifestación de las tendencias más recientes y la influencia de lo audiovisual en la literatura.

### **La libertad de la ficción: el papel del cine en las obras**

Tanto Manuel Puig como Sergio Bizzio pueden ser mencionados entre las figuras sobresalientes en cuanto a la literatura de Argentina, además, cabe destacar que no solo son novelistas de gran relevancia, sino que también se dedican a la escritura de guiones y la influencia de la cinematografía es palpable en toda su obra. La mayoría de los estudios acerca de Manuel Puig parten de la complejidad estructural de sus novelas y ponen de relieve el papel del séptimo arte en cuanto a sus temas y su forma de narrar<sup>1</sup>. *El beso de la mujer araña* (1976), en principio, se basa en el diálogo de los dos protagonistas, Valentín y Molina, que se relacionan mediante la narración de distintas historias de películas. En esta obra de Puig estamos en una celda, en la época de la dictadura militar argentina, limitados en todos los sentidos (se manifiestan diferentes acepciones del encarcelamiento, como detallaremos más adelante), mientras que en *Realidad* (2009) de Bizzio nos encontramos en el medio un *reality show*<sup>2</sup>, más cerca de nuestra “realidad cotidiana”, donde un comando

---

<sup>1</sup> Salgado destaca en su artículo (1985) que en Hispanoamérica Manuel Puig fue “uno de los novelistas más estrechamente asociados al nuevo fenómeno literario de la «narración sin narrador»” (79). Es cierto que el narrador puiguiano aparece bajo múltiples disfraces ya desde sus primeras novelas –*La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973)–, y tampoco cabe duda de que las estrategias narrativas del autor están estrechamente vinculadas a su afición por el cine. Como afirma Fiorini “[l]a relación entre el autor y el cine va más allá de la simple cinefilia y se transforma en el eje de su producción literaria” (2015: s.p.). O, dicho de otra manera, “[e]l cine penetra y sale por todos los poros de la novelística de M. Puig” (Garrido Domínguez, 2000: 75).

<sup>2</sup> La obra novelística de Sergio Bizzio también se nutre perceptiblemente de la vinculación de lo verbal y lo visual, pero él crea “un planeta dominado por la televisión” (Catalin, 2010: 97), y sus narradores suelen

terrorista toma por asalto el canal de televisión y los participantes del *reality* caen presos, sin darse cuenta siquiera de que los terroristas dirigen el juego. Estos personajes están dentro de la historia de cierto tipo de “película” –perdidos entre la realidad y la ficción–, y juegan su papel en un programa televisivo mediante el cual las limitaciones, restricciones y obstáculos cobran nuevo sentido en la novela.

*El beso de la mujer araña* de Manuel Puig fue publicada en 1976. La estructura narrativa de la obra es sin duda una de sus virtudes más importantes (véase el artículo “Complejidad estructural en *El beso de la mujer araña*” de Coddou [1978]), pero cabe destacar, antes de nada, que es una historia en la cual ya en la primera oración, en el mismo momento de encontrarnos con los elementos imprescindibles de una novela –texto escrito– estamos en el terreno de la interdisciplinariedad; ya antes de que empiece nuestra historia “verdadera” estamos en otra historia: en la película que trata de una mujer pantera. Según destaca Bost (1989), “[t]elling a story within a story is an ancient but effective recourse in Western literature. This technique allows the author to suspend momentarily his basic plot in order to articulate from a different perspective certain concerns that are suggested in the larger context” (93). En la novela de Puig el lector debe recorrer un largo camino para llegar a la trama principal: las ficciones interiores sirven como hilo conductor, pero, al mismo tiempo, ocultan a los protagonistas y la historia básica. En las primeras páginas todavía no sabemos nada de los dos personajes centrales (Valentín y Molina), tampoco sabemos que se encuentran encarcelados juntos ni que su historia tiene lugar en la época de la dictadura militar. Primero vamos a conocer otros personajes, otros espacios y tiempos. Según explica Garrido Domínguez (2000), “la novela se organiza internamente en un doble plano: el relato base –la historia de los personajes encarcelados– y los *metarrelatos*, esto es, la serie de historias de cine, que son puestas en boca de uno de los personajes del primer nivel y que se sitúan claramente en un plano metadieético” (84).

En las novelas de Puig la literatura y el cine son inseparables –todos sus textos están entretejidos por su fascinación por las películas–: en *El beso de la mujer araña* se nota tanto la influencia del cine neorrealista como el cine de Hollywood, por lo tanto, es una obra especialmente idónea para el estudiar los elementos cinematográficos y la presencia palpable del cine en un texto literario. Según resume Levoyer Egas (2021), al distinguir los niveles narrativos básicos, se puede determinar que la influencia del neorrealismo italiano está presente en el nivel

---

ser, en general, “piezas centrales en la construcción de los paisajes massmediáticos televisivos” (Catalin, 2010: 101). Varias obras del autor –como *Planet* (1998), *En esa época* (2001), *Rabia* (2005) y *Era el cielo* (2007)– se apropian del universo televisivo (Vasconcellos, 2017: 28-29).

## Polifonía

narrativo de la cárcel (27-59), y la estética del cine hollywoodense se percibe en el nivel narrativo de las películas (60-78). Es muy interesante observar la presencia simultánea de los dos tipos de cine: el que tiende a reflejar la realidad tal como era (la representación de las circunstancias precarias de la celda y el sistema represivo de la dictadura), por un lado; y por otro, el que deja atrás las conexiones que lo aten a la realidad, y cuyo principal objetivo es el entretenimiento del público (idealiza situaciones, personajes, relaciones amorosas, etc.).

Se puede mencionar que el cine está presente a nivel textual también; se evoca el mundo cinematográfico mediante la elección cuidadosa de las palabras, de los colores: “[l]a *cámara* entonces muestra la cara de ella en *primer plano*, en unos *grises divinos*, de un *sombreado perfecto*, con una lágrima que le va cayendo” (Puig, 1976: 42 [los énfasis son míos]). Merece la pena destacar que se nota el uso frecuente de esta misma técnica en Bizzio a la hora de presentar la atmósfera del programa televisivo, aunque en la novela *Realidad* de Sergio Bizzio, publicada en 2009, tenemos un modelo sumamente diferente del modelo elegido por Puig (es decir, el uso de “la voz propia e inmediata de los personajes, que se ‘relatan’ a sí mismos” [Coddou: ~17]).

En Bizzio la historia dentro de la historia (la “realidad” dentro del *reality*) vamos conociendo desde un punto de vista exterior. El narrador omnisciente es totalmente ajeno, y a veces es como si estuviéramos viendo el *reality show* mediante una cámara, escuchando las voces del espectáculo: “*Los silencios*, las pausas entre *ruidos mínimos* (una silla que cae, un llanto ahogado), imperceptibles en condiciones de trabajo normales, dieron un rápido e inconfundible sentido al panorama: eso era, sin duda, el terror, su puesta en *escena sonora*” (Bizzio, 2009: 11-12 [los énfasis son míos]).

En esta novela también pronto nos damos cuenta de que hay distintos niveles y distintas historias que se entrelazan: los terroristas llegan con un lugar común: “a sangre y fuego”, y desde ese momento sucede el choque entre los dos mundos, las dos culturas, los dos sistemas de valores. Además, cabe subrayar que la representación de este choque –que se puede destacar como un hilo conductor importante de toda la obra– no es carente de cierta ironía. “Fue un choque entre el Rating y el Corán”, escribe Bizzio (2009: 15). “Para los talibanes lo que dice el Corán es bueno, lo que no dice el Corán es malo. Para los productores el asunto funciona de la misma manera: lo que tiene rating es bueno, lo que no tiene rating es malo” (2009: 15). ¿Esta sería la consecuencia de que “Dios ha muerto y nosotros lo hemos matado”? La novela de Bizzio muestra que “já não parece haver [...] muita [...]

## *Polifonía*

diferença entre a indústria televisiva e a indústria terrorista, entre a cultura ocidental mercadológica que se alimenta de citações (e, por tanto, de si mesma) e o fanatismo religioso que repete infundavelmente as palavras de Alá” (Vasconcellos, 2017: 112). El paralelismo entre el mundo de los productores y el de los terroristas es muy acertado. La cuestión que debemos plantear es la siguiente: ¿*Realidad* es una utopía, una distopía, o la pura realidad social de nuestros días?

Desde la cárcel real y efectiva de los años 1970 y de la dictadura militar argentina hemos llegado hasta el siglo XXI: una época más “libre”, llena de “posibilidades”, designada con el término “modernidad”. Es la época cuando en vez de las cárceles concretas nos estamos creando nuestras propias cárceles. Una época cuando las personas –y los personajes del libro–, participan en el reality por su propia voluntad, no se dan cuenta del asalto terrorista ni de que les mientan. La frontera entre realidad y ficción llega a ser más borrosa que nunca: la trama ya no se nutre de acontecimientos imaginados de figuras inventadas; queremos ver nuestra propia vida, interpretar la realidad, convertirnos en protagonistas de la “película”, figuras de ficción.

### **El espacio narrativo: la cárcel de Puig y la de Bizzio**

El lugar donde los acontecimientos se llevan a cabo en todo caso es un aspecto decisivo, pero esencialmente diferente en un relato literario o uno fílmico. Como Pérez Bowie resume, mientras en la literatura la narración crea el espacio (por lo que la temporalidad precede la espacialidad), en el cine se destaca el carácter icónico: el espacio está casi constante- e inevitablemente representado, es decir, la temporalidad es una consecuencia de la sucesión de fotogramas (2008: 33). El análisis del espacio en la novela de Manuel Puig nos sirve como un interesante ejemplo para mostrar la hibridación en el arte: literatura (o sea, nuestra historia básica, la de Valentín y Molina) representada “como si fuera una película”, y las películas contadas “como si fueran literatura”. La historia marco se desarrolla en la cárcel (excepto las últimas páginas), pero el texto de Puig en ningún momento se ocupa a detallar la apariencia del lugar físico; no hay descripción, no hay narrador externo. Entonces, ¿cómo llegamos a conocer las circunstancias? De algunas frases breves que interrumpen a veces la narración de alguna película:

*–Perdoná... ¿hay agua en la garrafa?*

*–Sí, la llené yo cuando **me abrieron** para ir al baño.*

## Polifonía

–Ah, está bien entonces.

–¿Querés un poco?, está linda, fresquita.

–No, así mañana no hay problema con el mate. Seguí.

–Pero no exageres. Nos alcanza para todo el día.

–Pero vos no me acostumbres mal. Yo me olvidé de traer cuando **nos abrieron la puerta** para la ducha, si no era por vos que te acordaste después estábamos sin agua.

–Hay de sobra, te digo... Pero al entrar los dos a la pajarería es como si hubiese entrado quién sabe quién, el diablo. (Puig, 1976: 7 [los énfasis son míos])

Como se nota al ver esta intervención de Valentín (la primera que no tiene que ver con la película, sino que está relacionado con el mundo exterior que los rodea) las informaciones sobre el lugar se esconden, se quedan en el segundo plano respecto a las historias. La jerarquía acostumbrada entre realidad y fantasía se troca, el énfasis estará en lo abstracto en vez de lo concreto, en la conversación en vez de la acción (en los sentimientos, no en las condiciones físicas). Están encarcelados: se revela de la formulación “cuando me abrieron para ir al baño”. ¿Hay agua? Sí. Entonces Molina, como si nada, puede continuar con la película: vuelven al universo ficticio donde la mujer pantera y su marido están entrando en la pajarería. El mundo real y las necesidades físicas existen, pero hasta que no se les impone a salir, los protagonistas no dejan el mundo de la fantasía.

Por el contrario, cuando estamos dentro de una historia relatada por Molina el espacio está descrito con una riqueza léxica exuberante, basta con destacar el departamento donde vive el hombre en el filme titulado *La mujer pantera*<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> *La mujer pantera* (Cat People, 1942) es una película dirigida por Jacques Tourneur que se remonta a una leyenda basada en la transformación de una mujer en pantera ante el contacto carnal masculino (García Manso, 2020: 123), y esta es la primera película que Molina irá contando a Valentín en la celda, mientras el lector poco a poco, lentamente, tendrá una imagen de las circunstancias y conocerá a los caracteres principales: uno que cuenta y el otro que escucha y plantea preguntas. Levoyer Egas (2021) analiza detalladamente en su estudio la figura de Molina y Valentín –los personajes en el encierro como elementos cinematográficos–; según su interpretación el verdadero protagonista es Molina (que puede ser asociado con la cámara, desempeña el papel del director), mientras Valentín es el cómplice del lector/espectador (que toma el papel del público).

## Polifonía

*es una de esas casas de departamentos antiguas muy cuidada, con alfombras, de techo de vigas muy alto, una escalera de madera oscura toda tallada y ahí a la entrada al pie de la escalera una planta grande de palmera aclimatada en una maceta regia. Ponele que con dibujos chinos. La planta que se refleja en un espejo alto de marco también muy trabajado, como los tallados de la escalera. (...) no hay ascensor, en el primer piso vive él. (...) Es un departamento grande, con todas cosas fin de siglo, muy sobrio (...) (Puig, 1976, 11-12)*

Al observar este proceso de “adaptación invertida” se nota la diferencia intrínseca entre el lenguaje de la literatura y el del cine que se debe al recurso principal empleado por cada uno: la palabra o la imagen. Todo lo *contado* sobre el departamento –desde las alfombras hasta la escalera y el espejo– *se muestra* mediante imágenes en la película original: el texto fílmico se convierte en texto literario mediante el relato de Molina.

En un primer nivel se puede concluir que el espacio permanente de la novela es la ciudad de Buenos Aires (aunque esto llegamos a saber con certeza solo del informe en el último capítulo de la primera parte del libro que se trata del Ministerio del Interior de la República Argentina, de la Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires). No obstante, en un segundo nivel vamos recorriendo grandes distancias tanto en el espacio como en el tiempo: desde Nueva York, París y la época de los nazis hasta misteriosos bosques ocultos en lugares irreconocibles (y/o inexistentes), habitados por zombis. Los lugares de los filmes son detallados minuciosamente, mientras para la imaginación de la cárcel la novela nos ofrece solo algunas pistas esporádicas. Pero, la técnica de no decir/no mostrar algo en muchos casos resulta más expresivo que una acumulación de palabras/imágenes explícitas: así son la oscuridad, los silencios, los puntos suspensivos al final de ciertos capítulos.

Las pausas que se dan cuando hay algún cambio en el ritmo de la conversación generalmente también se señala con puntos suspensivos (por ejemplo, después de terminar la primera película: “-... -¿Te gustó? -Sí... -¿Mucho o poco? -Me da lástima que se terminó” [Puig, 1976: 31]). Las alusiones al tiempo a veces son explícitas y, como vemos en el siguiente ejemplo, los períodos de la noche de la misma manera son señalados con puntos suspensivos (por tanto, podemos destacar el papel relevante de la visualidad y el uso de la técnica de la elipsis):

*-Bueno, sabés que es tarde, ¿no?*

## Polifonía

-Ya las dos de la mañana.

-Mañana te la sigo, Molina.

-Sos vengativo.

-No, pavote. Estoy cansado.

-Yo no. No tengo nada de sueño.

-Hasta mañana.

-Hasta mañana.

\*\*\*\*\*

-¿Te dormiste?

-No, te dije que no tenía sueño. (Puig, 1976: 35)

Es evidente que los protagonistas no encuentran la libertad fuera, por tanto, tienen que buscarla adentro: en la fantasía. Están encerrados (realidad: cárcel física) y son libres (fantasía: libertad mental); el espacio que los limita también los desata: “-(...) me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película. -Yo también me había olvidado de todo” (Puig, 1976: 15). Para Molina el refugio principal es, sin duda, el universo creado por los cineastas. Y para Valentín son sus ideas políticas y su misión: “[e]l gran placer es (...) saber que estoy al servicio de lo más noble (...) Y ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza” (Puig, 1976: 22).

*Ambos prisioneros imaginan estar en otro lugar, cada uno se «escapa» a otro mundo; cada uno utiliza su propio «texto» ficticio para negar y a la vez aceptar la realidad de la situación. Mientras Molina busca refugiarse en el mundo del cine y de la fantasía para «vivir» con sus personajes, Valentín lee libros de política y filosofía y se imagina acompañado por sus camaradas cuyos valores y metas también comparte. (Kerr, 2002: 665-666)*

Sin embargo, es imposible esconderse para siempre en mundos imaginarios y, como vamos avanzando, se infiltra cada vez más desde “fuera”. A propósito de las películas los dos protagonistas se ponen a hablar cada vez más de sí mismos y se

## Polifonía

acercan, poco a poco, al momento de la despedida y a una libertad definitiva que solo la muerte encierra.

Parece obvio que para crear el espacio “real” (la cárcel) partimos del espacio “ficcional” (las historias de Molina), del mismo modo que los personajes ficticiales de las películas sirven como referentes para dar solidez a la figura de Valentín y Molina. Cabe mencionar, como indica Garrido Domínguez en su estudio, que

*todas las películas contadas por Molina [...] tienen en común que son relatos de parejas (a veces, con triángulos amorosos) que terminan trágicamente con la muerte de uno de los amantes. No cabe duda de que la muerte de uno de los protagonistas de las películas presenta un indudable carácter anticipatorio sobre cómo terminará uno de los personajes de la historia-marco. Molina y Valentín se convierten así en espectadores de su propio destino y, en este sentido, en personajes de película. (2000: 79)*

Resulta interesante que la repetición de ciertas expresiones a lo largo del texto (y, sobre todo, al inicio) contribuyan de manera implícita a construir este espacio cerrado en el que los personajes se mueven y actúan. La pantera de la primera película, encerrada en una enorme jaula, ya en sí simboliza la pérdida de la libertad y alude al motivo del encierro: mediante la reiteración de la palabra “jaula” se habla tanto sobre la jaula concreta en la película como sobre la cárcel de los dos prisioneros. En esta primera parte abundan las expresiones que tienen relación con el encierro: no solo “jaula” sino el verbo abrir y cerrar y “la llave”, “la cerradura”, “las rejas”, todos enfatizan en la dualidad de la libertad y el cautiverio. Por ejemplo: “las rejas son negras, las paredes de las jaulas de mosaico blanco” (8) “[l]a pantera se pasea en la jaula enorme, sin sacarle la vista de encima a la chica (...) aparece el cuidador, y abre la puerta de la jaula (...) la abre apenas un segundo, le echa la carne y vuelve a cerrar, pero distraído con el gancho de que traía colgada la carne, se deja olvidada la llave en la cerradura de la jaula (17), “empieza a pasearse por el cuarto como una fiera enjaulada” (18), “Irena la mira a través de las rejas” (31), “[l]a pantera se escapa de la jaula de un salto (31). Es muy interesante que hay un paralelismo entre Molina y la pantera: después de salir de la cárcel (o de la jaula) no pueden disfrutar de la libertad, ambos mueren casi inmediatamente.

De la misma manera, en la novela *Realidad* de Sergio Bizzio la “liberación final” de los rehenes no significa que desde entonces los personajes vivieran felices y comieran perdices; de hecho “[e]n la semana posterior a su liberación los chicos pasaron más tiempo en los estudios del canal que al aire libre” (Bizzio, 2009: 212).

## Polifonía

Es posible escapar de la cárcel concreta y tangible, pero no del mundo de los *realities* donde todo es fingimiento, simulación e hipocresía constante.

*Como era de esperar [...], daban una nota atrás de otra y conseguían picos históricos (idílicos) de rating. [...] Cada noche, a última hora un productor (y varios policías vestidos como estrellas) los llevaban hasta el hotel donde los habían alojado, a cada mañana a primera hora los traían de vuelta: eran tan requeridos que faltó poco para que los chicos (y sus familiares directos) debieran quedarse a dormir en las oficinas del canal. (Bizzio, 2009: 212)*

Es evidente que el espacio principal en *Realidad* dentro del cual moveremos a lo largo de la historia es el canal de televisión (“el canal –líder de la televisión argentina” [Bizzio, 2009: 7], en consecuencia, otra vez estamos en Argentina): el lector va entrando con los terroristas; mientras, los participantes en el *reality* ya están dentro.

El canal está descrito bastante detalladamente: los terroristas lo ocupan rápidamente porque ya conocen el sitio debido a las excursiones previas “largas y atentas” de uno de ellos, Zenith, que incluso dibujaba las instalaciones del lugar, por lo que sabe que lo más adecuado será mantener los rehenes en el bar: “un pozo de cemento pintado de verde, con una única puerta, sin ventanas, al que se acced[e] por un angosto pasillo de seis metros de largo” (Bizzio, 2009: 10). Énfasis en el encarcelamiento: solo una puerta, sin ventanas; no hay salida, aunque algunos “se lanzaron escaleras abajo o escaleras arriba, según dónde estuvieran (...), pero fueron inmediatamente capturados” (Bizzio, 2009: 12).

Cabe subrayar que este sitio concreto y físico que sirve como lugar de encuentro de dos mundos y dos culturas tiene otra dimensión no menos importante: es el símbolo de la cárcel más cotidiana que podemos imaginar; es la cárcel de un mundo desarrollado y libre donde uno ya no puede donde esconderse porque siempre le están observando mediante alguna de “las numerosas cámaras robóticas de la Casa” (Bizzio, 2009: 23)<sup>4</sup>.

Al inicio tenemos varios puntos de vista; como si la toma del canal fuera representada usando la técnica de la pantalla partida/dividida (*split screen*): uno de

---

<sup>4</sup> En este punto ya son más que evidentes las relaciones de *Realidad* tanto con la novela 1984 de George Orwell (1949) como con el reality titulado *Big Brother (Gran Hermano)* que sirvió de inspiración a Sergio Bizzio: “[o] *reality show* mais famoso da TV, que serve de inspiração para o romance *Realidad* (...) é o *Big Brother* (...) que foi transmitido emitido pela primeira vez em 6 de setembro de 1999, e que já foi vendido para mais de 26 países” (Vasconcellos, 2017: 34).

## Polifonía

los terroristas todavía en la planta baja, el otro a punto de abrir la puerta de entrada a la casa de “Gran Hermano” (donde los participantes del *reality* se encuentran), el tercero mirando los monitores que posibilitan observar varias salas y “escenas” distintas al mismo tiempo:

*Ommar les echó un vistazo a los monitores. En uno de ellos vio a un chico y una chica en una cama, semidesnudos (...), en otro había tres chicos más –dos mujeres y un varón– sentados a una mesa: comían algo (...) Los otros monitores mostraban un jardín con pileta de natación, un pasillo, un gimnasio, un sector del living... (Bizzio, 2009: 13-14)*

La vida acelerada, la gran cantidad de impulsos, la necesidad de reaccionar de manera inmediata y rápida (y todos los lugares comunes acerca de nuestra sociedad [pos]moderna) se percibe mediante la forma de presentación del canal y todo el programa. Hay que estar en todas partes a la vez, no existe el silencio y la tranquilidad (“Los teléfonos no paraban de llamar. El sonido de las campanillas, *allá, aquí, arriba, abajo, cerca, lejos* [el énfasis es mío], era muy irritante” [Bizzio, 2009: 67]); es una cárcel bien diferente que la que hemos observado en *El beso de la mujer araña*.

Los saltos “de aquí para allá” caracterizan todo el texto, y se dan tanto en el espacio como en el tiempo. Al lado del lugar central e interior –el canal de televisión–, tenemos otros espacios, por ejemplo, la casa de Diego (un chico que participó en el juego, pero había sido expulsado) o la base improvisada del Comité de Crisis que el Gobierno instaló y desde donde Pérsico (el negociador de la Policía Federal) y luego Hunter (un agente de la CIA) intentan llegar a un acuerdo con los terroristas, hablando por teléfono.

Los cambios entre el “dentro” y “afuera” a menudo son bruscos: los chicos están en la casa del Gran Hermano, discutiendo; después “vemos” a Diego, viendo la televisión desde su casa; después a los terroristas, en la oficina de producción, etc. Vale la pena mencionar que con mucha frecuencia podemos ser testigos de la presencia simultánea de dos (o más) lugares. Gran parte de las conversaciones no es directa, sino que se lleva a cabo con la ayuda de algún aparato (teléfono, etc.) responsable por la transmisión de la voz y la información. Los interlocutores están presentes, pero no están presentes: fenómeno no del todo insólito desde la perspectiva del mundo virtual de nuestros días.

## Polifonía

Los dos grupos no están en el mismo lado ni en el nivel concreto, ni en el abstracto. Los terroristas son incapaces de comprender la realidad “artificial” de los productores, los telespectadores y los participantes del juego, y ellos igualmente no pueden comprender nada del sistema de valores de los terroristas. La cárcel del idioma, de la religión y del trasfondo sociocultural es evidente: limitaciones innatas, no tienen nada que ver con la razón. Veamos el simple ejemplo de Sailab que nació en Afganistán, le enseñaron a memorizar el Corán, pero no a leer y a escribir, se unió a los talibanes, y “[l]a vida, hecha para él de religión y de polvo, lo encontraba ahora en un canal de televisión de la República Argentina, donde tenía por fin la oportunidad de apoyarle una ametralladora a un judío en la nariz. *Odiaba a los judíos, pero nunca hasta el momento había visto uno*” (Bizzio, 2009: 14-15 [los énfasis son míos]). Definitivamente no puede existir barrera (física) más imposible de vencer que esta (inmaterial).

No es de extrañar que “[l]os terroristas y el Gobierno no [hayan] llegado a un acuerdo, ni siquiera [hayan] vuelto a hablar” (Bizzio, 2009: 177): se sitúan en dos cárceles (mentales) diferentes y no hay posibilidad de pasar por las rejas. La distancia representada en el nivel concreto llega a convertirse en una distancia en el nivel abstracto. “‘Tengo una propuesta y esperá, no me cortes...’, dijo Pérsico. Zenith cortó.” (Bizzio, 2009: 178). Como podemos ver, los personajes no están interesados en la propuesta del otro, ni tienen la intención de escuchar a los demás; actúan según sus propios intereses y quieren alcanzar sus propios objetivos. En este caso la comunicación no fracasa por estar físicamente en dos sitios diferentes y tampoco a causa de algún obstáculo tecnológico: deliberadamente optan por la incompreensión.

En cuanto a la cárcel física, como en el caso de *El beso de la mujer araña*, podemos hablar de un espacio central cerrado, incluso aislado del resto del mundo, y ya a nivel textual encontramos innumerables alusiones al encerramiento<sup>5</sup>. “Hacía cien días que estaban encerrados” (Bizzio, 2009: 17), “vivía doblemente encerrado” (2009: 31), “después de un encierro tan largo” (2009:54), “cerrar las puertas con llave” (2009: 96), “que habían sentido estando cautivos” (2009: 208), etc. Es interesante poner de relieve que los jugadores, de hecho, están doblemente encerrados: ya están cautivos antes de la llegada de los terroristas, “puesto que el

---

<sup>5</sup> El motivo del encierro es uno de los más recurrentes en la novelística de Sergio Bizzio y se manifiesta de múltiples formas; por ejemplo, en *Diez días en Re* (2017) los personajes principales están en una isla, un espacio aparentemente abierto, experimentando cierto tipo de encierro al aire libre. También merece la pena mencionar la novela *Rabia* (2004) en la que el protagonista, José María, comete un asesinato y, con el fin de huir de la justicia, se oculta en la casa donde su novia trabaja como mucama: decide vivir allí, encerrado, sin que los dueños se dieran cuenta de su presencia.

## Polifonía

orden es establecido por los productores que controlan y manipulan a los participantes como marionetas, y la libertad individual se va reduciendo y reprimiendo a lo mínimo” (Menczel, 2017: 223). El juego mismo requiere que estén aislados del resto del mundo, y no es una “cárcel” establecida por la represión de una dictadura, sino que una solicitada por el público: el deseo de “nosotros mismos” crea la situación en la cual la supervivencia llega a ser dura y complicada. La cuestión de si se trata de un espacio utópico o uno distópico –si es el Paraíso (donde todo es posible) o el infierno (donde realmente todo es posible)– queda abierta.

### **Conclusión: la libertad no es un *happy end***

Se puede enunciar que la fábula (la materia prima, la serie de acontecimientos contados en cierta orden) y la historia (fábula presentada de cierta manera), en términos de Mieke Bal, coinciden en ambas novelas; en ninguna de los textos se rompe la cronología. Partimos para acompañar a Valentín y a Molina en su viaje que se lleva a cabo sin desplazamiento físico (hasta la salida de la celda; la muerte), y seguimos el juego de los terroristas y los participantes del *reality* (desde la toma del canal, hasta la liberación de los rehenes; la vuelta a la realidad artificiosa de nuestros días).

Los puntos de encuentro de las obras de Manuel Puig y Sergio Bizzio se fundamentan, por un lado, en el uso de múltiples estrategias discursivas, el empleo natural de la terminología cinematográfica (el cine forma parte intrínseca de ambos universos diegéticos), además, las une la cuestión de la metaliteratura: historias dentro de las historias, realidad en la ficción (dentro de la realidad disfrazada de ficción, o lo contrario).

Por otro lado, el espacio cerrado (la falta de la naturaleza), el tiempo delimitado y la represión (los personajes pierden la posibilidad para actuar según su propia voluntad) son factores significativos que vinculan las dos novelas. En ambas ocasiones buscamos la libertad, pero la definición de esta palabra queda sin concretar (puede significar salir físicamente de la cárcel, cambiar el sistema autoritario, ganar el *reality*, conquistar renombre o desprenderse de los terroristas). La conexión de las dos historias nos conduce hacia preguntas inquietantes, pero al mismo tiempo, muy interesantes sobre los cambios de las relaciones humanas en nuestros días. Se busca la profundidad en todas partes, las personas todavía anhelan poseer algo “real”, sin embargo, la realidad tiene sus límites: incluso sin

## Polifonía

convertirnos deliberadamente en personajes de un programa televisivo jugamos los papeles que consideramos que nos pertenecen.

Zygmunt Bauman pregunta lo siguiente en su libro *Modernidad líquida*: “la liberación, ¿es una bendición o una maldición? ¿Una maldición disfrazada de bendición o una bendición temida como una maldición?” (2003: 23). Si la libertad es el mundo de Sergio Bizzio, ¿no sería mejor quedarse en la celda de Puig, escuchando las historias de Molina? Según Bauman lo resume, cuando la gente es liberada de ciertas trabas inmediatamente aparecerán otras, sustituyendo las antiguas: “todos los moldes que se rompieron fueron reemplazados por otros; la gente fue liberada de sus viejas celdas sólo para ser censurada y reprendida si no lograba situarse –por medio de un esfuerzo dedicado, continuo y de por vida– en los nichos confeccionados por el nuevo orden” (2003: 12). Después de sobrevivir la opresión de una dictadura hay que sobrevivir “la libertad” de los *realities* donde en vez del encierro concreto en una cárcel física hay que enfrentarse con el autoencierro voluntario y con las consecuencias de ello.

En ambas novelas se puede hablar de dos niveles diferentes en cuanto a la cárcel: el nivel colectivo (abstracción: el mundo del *reality* y el mundo del sistema penitenciario) y el nivel individual (concreción: Robin y los demás encerrados en la Casa; Valentín y Molina encerrados en la celda). Como hemos destacado antes, en *Realidad* estamos fuera: observamos los hechos mediante un narrador omnisciente, los personajes son irrelevantes, forman parte de una multitud ignorante (los espectadores, los participantes del programa y los terroristas también son igual de ignorantes a su manera), Bizzio los utiliza para hablar del mundo actual, del mundo del *reality show* en el que “el sintagma *hacer cosas* no es más que el eufemismo con el que disfrazamos nuestra incapacidad de hacer algo significativo” (Freire, 2020: 21).

Por el contrario, en *El beso de la mujer araña* estamos dentro: los personajes son el motor de la historia; Puig habla de Valentín y de Molina, no una simple excusa para describir la dictadura (aunque el nivel concreto, la celda de los presos evidentemente contribuye a la representación del régimen dictatorial). Los dos niveles están entrelazados; en Puig destaca el aspecto personal del cautiverio –dos figuras que mantienen su humanidad en un mundo inhumano (pensemos en la ternura de Molina hacia Valentín cuando él está enfermo)–, mientras en Bizzio la historia es deliberadamente impersonal: en el *reality* los sentimientos son pura actuación, lo único que importa son las apariencias. Veamos, por ejemplo, el diálogo siguiente entre Ommar (uno de los terroristas) y Pau (una de los participantes):

## Polifonía

-¿Qué querés ser en la vida? –le dijo Ommar después de una pausa.

-Millonaria –dijo Pau.

-¿Alguna profesión...?

-Famosa.

-¿Ayudarías a los demás?

-¿En qué sentido?

-¿En qué sentido se te ocurre?

-¿Darles plata y todo eso? –dijo Pau-. Sí, puede ser, qué sé yo, la verdad que nunca lo pensé.

-¿En qué pensás?

-Ahora en ganar este puto juego, realmente. No está saliendo esto al aire ¿no?  
(Bizzio, 2009: 82)

Pau es una chica que representa una generación; es un individuo que simboliza una multitud. Fernández Mallo cita en su ensayo *La forma de la multitud* a Wittgenstein: “[l]os límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (2023: 22). Utiliza esta sentencia (una de las más reiteradas en la reciente historia de la filosofía) para indicar que tanto el mundo de cada uno como el lenguaje utilizado están “íntimamente relacionados con la *identidad*” (2023: 23). La forma de hablar de Pau define a ella y a los personajes de Bizzio que quieren lo que “todos queremos”: dinero, fama, comodidad y, claro, “ganar el puto juego”. Los personajes mediante el lenguaje que utilizan se autodefinen y, al mismo tiempo, definen en mundo que los rodea. Y este mundo que los rodea –que *nos rodea*– es el mundo acelerado y líquido, además, un mundo profundamente capitalista en el que el dinero y el estatus social determinan el valor de una persona. Como hemos señalado, la identidad está estrechamente vinculada al uso del idioma; pues, si hoy en día “la identidad se halla [...] modelada por el sistema capitalista [...], podemos decir que es la identidad hecha literalmente de *lenguaje capitalista* la que hoy ejerce de *límite* del individuo” (Fernández Mallo, 2023: 23).

La tragedia que encierra *El beso de la mujer araña* y *Realidad* puede ser visto como una misma moneda con sus dos caras: la imposibilidad de seguir adelante (en el

primero), y la obligación de seguir (en el segundo). De hecho, ¿cuál es lo más trágico? ¿Tener un objetivo, un deseo, una meta que queramos alcanzar –sin la esperanza para el éxito–, o estar sin propósitos, “dejar que el mundo haga con uno lo que quiera” (Bizzio, 2009: 223)? Tal vez ninguno sea ni triste ni alegre, simplemente *real* –una consecuencia natural de la condición humana. Son dos facetas diferentes de la “cárcel”: no poder actuar por algún obstáculo concreto del mundo real efectivo, o saber que sería inútil actuar, porque a pesar de que todo está a nuestro alcance, ya nada tiene valor, relevancia o sentido.

### Obras citadas

- Amícola, José; Engelbert, Manfred. “Fragmento del Seminario con Manuel Puig en Göttingen. Encuentro del 29 de mayo de 1981” in Amícola, José; Panesi, Jorge (coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*; edición crítica, ALLCA XX, 2022, págs. 625- 637.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Bost, David H. “Telling Tales in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña*”, *South Atlantic Review*, 54(2), 1989, págs. 93-106.
- Bizzio, Sergio. *Realidad*, Buenos Aires, Mondadori, 2009.
- Catalin, Mariana. “Sergio Bizzio: el presente entre la novela y la televisión”, in Giordano, Alberto (ed.), *Los límites de la literatura*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010, págs. 89-112.
- Coddou, Marcelo (1978), “Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*”, *INTI: Revista de literatura hispánica*, No. 7, Article 3, págs. 15-27.
- Corbatta, Jorgelina. “Encuentros con Manuel Puig” in Amícola, José; Panesi, Jorge (coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*; edición crítica, ALLCA XX, 2002, pp. 601-624.
- Echavarren, Roberto. “*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto” in Amícola, José; Panesi, Jorge (coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*; edición crítica, ALLCA XX, 2002, págs. 593-601.
- Fernández Mallo, Agustín. *La forma de la multitud*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2023.

## Polifonía

- Fiorini, Juan Ferreira. "El cine de las palabras en *El beso de la mujer araña*: una teoría de la adaptación 'al revés'", IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario (Argentina), 2015.
- Freire, Jorge. *Agitación: sobre el mal de la impaciencia*, Madrid, Páginas de Espuma, 2020.
- Gaudreault, André – JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Garrido Domínguez, Antonio. "M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 29, 2000, págs. 75-102.
- Heinen, Sandra – Sommer, Roy. *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.
- Kerr, Lucille. "La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*", in Amícola, José; Panesi, Jorge (coords.), *El beso de la mujer araña/Manuel Puig*; edición crítica, ALLCA XX, 2002, págs. 641-675.
- Levoyer Egas, Valeria Doménica. *El cine en aspectos narrativos de la novela El beso de la mujer araña de Manuel Puig* (Tesis doctoral), Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2021.
- Martín, Luisgé. *El mundo feliz: una apología de la vida falsa*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- Menczel Gabriella. "Simulacro e hiperrealidad en la novela *Realidad* de Sergio Bizzio" in Péter, Balázs-Piri; Margit, Santosné Blastik (eds.), *América: tierra de utopías*, ELTE Eötvös Kiadó, 2017, págs. 221-227.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Universidad de Salamanca, 2008.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Salgado, María A. "En torno a Manuel Puig y sus metamorfosis del narrador", *Hispanic Journal*, Vol. 7, No. 1, 1985, págs. 79-90.

*Polifonía*

Stam, Robert. "Introduction: Theory and Practice of Adaptation," in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. R. Stam and A. Raengo, Oxford, Blackwell, 2005.

Vasconcellos, Ellen Maria Martins de. *Entre (ou além) (d)o real e a ficção: a televisão em Realidad, de Sergio Bizzio e Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued* (Tesis doctoral), Universidade de São Paulo, 2017.