Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Locas Enamoradas: el giro de la novela sentimental en dos novelas queer *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:
Micscha Bycura

Dirigido Por:
Dra. Cecilia López Badano

Sinodales:

Dra. Cecilia López Badano
Presidente — Firma

Dr. David Miralles Ovando
Secretario — Firma

Dra. Araceli Rodríguez López
Vocal — Firma

Dra. Esther Bautista Botello
Suplente — Firma

Dra. María Edita Solís Hernández
Suplente — Firma

Lic. Verónica Núñez Perusquía
Directora de la Facultad de Lenguas y Letras

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
abril 2015
México

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DGBSDI-UAQ

La presente obra está bajo la licencia:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada , brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales .

SinDerivadas — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como publicidad, privacidad, o derechos morales pueden limitar la forma en que utilice el material.

Resumen

El beso de la mujer araña de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel son novelas queer latinoamericanas que guardan una relación estrecha al nivel anecdótico, estético y político. Las dos novelas pertenecen al género de la novela sentimental, producto de la época moderna y la tradición melodramática. Ambas también coinciden en la usurpación del rol protagónico femenino de la novela sentimental por las "locas" latinoamericanas. Esto provoca un giro en el género canónico que lo revitaliza y permite que recobre su capacidad, para la sociedad, analítica y pedagógica (sin ser moralizante).

A través del análisis de la novela sentimental y los elementos que éste comparte con el melodrama, la presente investigación intentará demostrar como estas dos novelas cumplen con los requisitos para ser consideradas parte del género. También planteará una explicación de los elementos que no cumplen con la forma canónica del género, como giros intencionales hechos por los autores con fines estéticos y sociales que, lejos de ser un simple medio para los fines particulares de cada autor, sirven para el avance del género y la gran Tradición de la Literatura de la que habla T.S. Eliot, quien ve la buena literatura como un diálogo entre lo viejo y lo nuevo.

(**Palabras clave:** locas latinoamericanas, queer, melodrama, novela sentimental)

Summary

El beso de la mujer araña by Manuel Puig and *Tengo miedo torero* by Pedro Lemebel are Latin American queer novels with many similarities at the anecdotal, aesthetic and political levels. Both novels can be considered part of the romance genre, itself a product of modernism and the tradition of melodrama. They also share in the la usurpación del rol protagónico femenino de la novela sentimental por las "locas" latinoamericanas. This provokes a shift in the canonical genre that serves to revitalize it and allows it to regain for society its analytical and pedagogical (but not moralizing) capacity.

Through the analysis of the genre of romance novel and the elements that it shares with melodrama, this research project intends to demonstrate how these two novels meet the requirements necessary to be considered part of the genre. This work will also suggest an explanation of the elemnets that do not conform as intentional "giros" introduced by the authors themselves whose aesthetics and social motives, far from being a means to an end, rather sirve the advancement of the genre in general and the grand Tradition of Literature of which T.S. Eliot speaks which sees all good literature as a dialogue between the old and the new.

(**Key words:** locas, queer, melodrama, romance novel)

Dedicatoria

A Jorge: creo que siempre me interesó el tema del melodrama porque para nosotros quizás es lo más verosímil en esta vida loca que nos tocó vivir, pero que no cambiaría por nada porque, a pesar de todas las peripecias, está la constancia de tu amor incondicional. Si me gustan las historias de amor es porque para mí, en todas ellas, estás tú. Gracias por todo tu apoyo. No estaría aquí sin ti. Te amo.

A Sasha, mi mejor sorpresa. Mi mejor lectura. Mi mejor historia de vida.

A mis alumnos, la fuente secreta de la eterna juventud y mi inspiración constante. Gracias por su confianza, su entrega y su paciencia infinita.

For my Dad, the first feminist, who fought fire and bought books so that women would write.

For my Mom, who showed me the way.

For Malerie, who loves stories as much as I do.

For Marqui, whose passion for justice is unyielding.

Agradecimientos

A Cecilia, quien creyó tanto en mí que apostó su suerte junto con la mía “porque tu casa y tu corazón es tan grande”. Sin ti este trabajo no existiría. Gracias por introducirme a estas obras (y muchas otras) que han sido para mí felicidad y consuelo.

A todos los sinodales por darme el voto de su confianza y el beneficio de su instrucción a través de los años.

A la Lic. Verónica Núñez Perusquía directora de la Facultad de Lenguas y Letras, por otorgarme una beca de descarga laboral para que pudiera terminar de escribir la tesis. El interés que demuestra en el bienestar y superación personal de “sus” profesores es evidencia de su generosidad y se manifiesta en logros para la universidad.

Al SUPAUAQ, por otorgarme exenciones de pago para mis inscripciones a la maestría y por su lucha continua por los derechos de sus afiliados.

A mis colegas de la Facultad de Lenguas y Letras que son para mí, como extranjera, un nuevo ejemplo vivo de la vocación. Gracias por la confianza que mostraron hace tantos años en una joven de tan sólo veintidós años y la que siguen mostrando en mi capacidad de recuperación y adaptación ante todas las situaciones duras que esta vida me ha presentado: leer, con un solo ojo, desde una cama de hospital, con el deseo de regresar a las labores, habla mucho de la gente con quien se tiene la dicha de colaborar. Este lugar para mí es más que uno de trabajo, se ha convertido en un hogar.

Índice

Resumen

Summary

Dedicatoria

Agradecimientos

1. Introducción
   - 1.1 Casi Amor
   - 1.2 La novela sentimental: “Las peripecias de una persistencia casi milagrosa”
   - 1.3 “Relaciones Estrechas”: El Melodrama y La Novela Sentimental
2. Características del Melodrama
   - 2.1 Melodrama Clásico
     - 2.1.1 El mundo dividido: Personajes Maniqueas y Sentimientos Encontrados
     - 2.1.2 Monólogo
     - 2.1.3 Peripecias de la anécdota
     - 2.1.4 Los títulos
     - 2.1.5 La persecución
     - 2.1.6 El presentimiento y el reconocimiento
     - 2.1.7 La moral
   - 2.2 Melodrama Romántico
     - 2.2.1 La tragedia en el melodrama romántica
     - 2.2.2 El tono melodramático
3. La Novela Sentimental
   - 3.1 Las protagonistas
   - 3.2 Las cartas
   - 3.3 La cultura del llanto
   - 3.4 La teoría del obstáculo
   - 3.5 La entrada en el mundo
   - 3.6 La novela histórico-sentimental
4. Conclusión
5. Referencias

1. Introducción

1.1 Casi Amor

"Casi casi me quisiste;
casi casi te he querido:
si no es por el casi casi,
casi me caso contigo."
-Rubén Darío

Según sus propias declaraciones, Pedro Lemebel nunca conoció el amor. Sin embargo, todas sus obras giran alrededor de dos grandes amores: el amor romántico y el amor a la patria, ninguno con un final feliz. Igual que en *El beso de la mujer araña*, una de las obras relevantes de Manuel Puig, en *Tengo miedo torero* un joven revolucionario se encuentra atrapado en la red de una loca[1], quien a la vez, aprende a ver su mundo al revés en su arraigado afán de retener el amor. ¿Por qué la necesidad de seguir con este tema si termina sin variación? ¿Cómo ha cambiado el amor en tan poco tiempo? ¿Cuál es ese hilo amoroso que une la pareja con la patria tan inextricablemente que vale la redundancia?

Este retomar de un tema ya tratado en la literatura se puede entender cuando se toma en cuenta que, para Lemebel, el misterio del amor se encuentra en el "casi". Según Lemebel:

> Creo que la vida me va a quedar debiendo esa parte, el amor, porque no me lo va a dar todo. Me dio fama, fortuna, casi belleza; todo es casi. Cuando unos amigos te ven te dicen, oye Pedrito estás igual. Es una ofensa, una agresión. Nadie puede ser igual. Está casi igual. El casi, todo está en el casi. (Pleb)

[1] En el presente trabajo la palabra loca se refiere a los hombres travestis homosexuales quienes se auto-identifican como mujeres y desean sostener relaciones con hombres masculinos heterosexuales. Por este mismo sentir, muchas locas se refieren a si mismas en femenino incluyendo las protagonistas de las dos novelas objetos de este estudio. Debido a esto y por respeto a la cultura loca latinoamericana, el presente trabajo también se referirá a las locas con el femenino.

Quizás Lemebel nunca conoció el amor personalmente, pero sus personajes saben suficiente de éste, tanto como para rechazar imitaciones. Sus personajes son solitarios y revolucionarios, no por falta de recursos, sino por criterio, por el "casi". Esto mismo expresa explícitamente la Loca del Frente, protagonista de *Tengo miedo torero*:

> No le asustaba quedarse sola otra vez…No tenía que desnucarse tratando de ser fina, tejiendo miradas de corazón para que Carlos, solamente y muy de vez en cuando, le abrazara como amigo, dejándola tan caliente que se sentía culpable de desear ese cuerpo prohibido. Todo sería más fácil si no tenía que soportar el embrujo de su presencia. (37-38)

Un casi amor, de cariño, de amigos, no le basta y si lucha, es por algo más que por el casi.

Esta misma idea aplica también para la política. ¿Por qué hablar de la dictadura en tiempos de paz? Por el casi. Porque aún falta para realizar la nación que habían empezado a soñar jóvenes revolucionarios, como lo era Lemebel en tiempos de la dictadura, como "yegua de la apocalipsis"[2], dispuesta a cabalgar al frente de la lucha. La lucha continuó porque la caída de la dictadura, pese a que fue un gran paso adelante, no fue igual que lograr el país de los sueños; en la lucha por el amor a la patria, igual que por el romántico, el casi no basta. La conquista va por *todo*.

¿Quién puede tener todo en esta vida? Se podría decir que este rechazo del *casi* en busca de un sueño no es amor sino un ideal, una utopía; pero según Slavoj Zizek, la utopía no es un ideal, es un mecanismo de sobrevivencia. La superación de una sociedad en decadencia depende directamente del poder de su gente de sobreponer a la realidad de su situación, una alternativa. Zizek incluso lo expresa de manera más simple, "The future will be utopia or there will be none"

[2] Las Yeguas del Apocalipsis era un colectivo artístico formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas Silva lo cual "formó parte de la escena 'contracultura' de Santiago en el contexto de la transición política de la dictadura militar de Augusto Pinochet al régimen democrático en Chile" (De la Fuente, 5)

(Couteiro). Nacida de la necesidad, la utopía es el puente colgante sobre el abismo, el mero hilo de nuestra existencia. Entonces, se puede decir que el mismo rechazo ante la idea de que algo podría permanecer igual, esa "ofensa" que sentía Lemebel ante tal conformismo, es una arma poderosa en la lucha contra los regímenes dictatoriales y el motor no sólo de su propia obra sino también de todo buen quehacer literario.

El famoso teórico inglés T.S. Eliot también creía que todo arte surge más bien como un amalgama entre lo viejo y lo nuevo:

> No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not merely historical criticism… In a peculiar sense he will be aware also that he must inevitably be judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse or better than, the dead; and certainly not judged by the canons of dead critics. It is a judgment, a comparison, in which two things are measured by each other. (499)

Para Eliot, la buena literatura no es entonces ni vieja ni nueva, es *casi* las dos cosas a la vez. A eso le llama Tradición en su ensayo "Tradition and the Individual Talent", porque tiene sus raíces en el pasado pero con la mirada para el presente. Una persona capaz de hacer eso tiene lo que él denomina "historical sense", una sensibilidad histórica que le permite entender cómo su propio discurso encaja con el discurso de la Historia como tal. Tanto Puig como Lemebel demuestran esta habilidad como se probará más adelante.

Las locas de estas dos novelas, *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel y *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, son expertas en el casi, en la construcción de casas tambaleantes, jaulas de oro y tul, espacios utópicos que fungen como refugios contra la realidad. Es en el casi, en el umbral de un género –la novela sentimental– donde, como la sociedad las ha excluido, tejen

la red del ultimo idilio. Según ellas, sirve para atrapar el amor de un hombre cuando al final son ellas las atrapadas pero he aquí la diferencia: mientras la Loca del Frente sabe asumir la derrota de su sueño y seguir luchando, Molina termina derrotada. La presente tesis tiene como fin mostrar el porque del fin distinto de estos dos personajes quienes, al nivel anecdótico, pasan por historias similares; a partir de allí es posible explicar qué significa esto para el género de la novela sentimental.

1.2 La novela sentimental: "Las peripecias de una persistencia casi milagrosa"

Según Beatriz Sarlo en su libro *Signos de pasión: Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*, "Deberemos seguir las peripecias de una persistencia casi milagrosa" de un género que, después de ser la voz de una época, ha permanecido de manera prácticamente inexplicable aún en la ausencia de los factores que le dieron su razón de existir.

> El sentimentalismo de la novela sentimental es una invención original de la modernidad. Después de las grandes novelas del XVIII, todo el siglo siguiente buscó ajustar cuentas con esta nueva temperatura literaria y vital. Los románticos lo exageraron, el melodrama lo utilizó como gran estilo, Flaubert lo ironizó, Dickens tocó sus notas magistralmente. El siglo XX no trae el fin del sentimentalismo sino, por el contrario, su expansión de masas que acompaña la expansión de públicos populares más amplios incluso que los conquistados por el folletín en el XIX. (Sarlo, *Signos de pasión* 10)

Sin embargo, para ella, con el paso del tiempo este prodigio sólo ha servido para debilitar y abaratar un género que en su momento fue revolucionario:

> Con el paso del tiempo, a través de más de un siglo, la novela sentimental fue convirtiéndose en un género cristalizado. Su vitalidad, que había influido sobre el desarrollo todo de la novela europea, se congeló en un elenco restringido de fórmulas narrativas, de tipologías de personajes y de situaciones. Lo que había sido una invención literaria de enorme influjo, que ocupó la imaginación de escritores y públicos, comenzó a

> recorrer el camino de la emigración hacia los territorios de la literatura popular de evasión. La novela sentimental, que había contribuido a fundar una industria editorial de masas, se convirtió en un producto millonario, pero ***estéticamente secundario***[3], de la industria cultural contemporánea… El sentimentalismo insiste, sin embargo, en los medios audiovisuales, en la televisión ciertamente, en el periodismo que nos cuenta vida y milagros de la princesa Diana y otras celebridades, en la canción popular y en productos de la cultura juvenil que, *mutatis mutandi*, delinean el perfil neorromántico de la posmodernidad. (*Signos de pasión* 75-76)

Muchas de estas ideas sobre el género de la novela sentimental se originan en la investigación de los antecedentes del folletín en la Argentina de principios del siglo XX, un estudio más exhaustivo que ella había realizado casi veinte años antes en su libro *El imperio de los sentimientos*. Esta indagación anterior parece augurar no sólo el peligro ínsito para la sociedad en una literatura popular como el folletín, sino también aquellos originados en la persistencia de una literatura que revierte a un momento cultural pasado. "Pedagógicas desde este punto de vista, las narraciones semanales no sólo enseñan su mal gusto. En un momento de conformación del público medio y popular, ellas son instrumentos culturales en sentido amplio." (Sarlo, *El imperio de los sentimientos* 153).

Lo que olvida aquí –y también en su libro más reciente antes citado–, es que el público no sólo es lector de estas reproducciones culturales, sino también de las novelas edificantes de la literatura sentimental. Las clásicas novelas modernas siguen teniendo hasta ahora un éxito desenfrenado desde reediciones y ediciones digitales hasta lo que fácilmente se podría denominar la fetishización del género, como se puede ver en la reciente popularidad de los tatuajes de citas extraídas de novelas clásicas como *Wuthering Heights*, sesiones de fotos y eventos de boda con temas sacadas de las mismas, etc. También está la proliferación de artefactos kitsch como bolsas,

[3] El énfasis aquí es propio

curiosamente producidos por una de las mayores casas de diseño –Kate Spade– hechas simulando un tomo de una de las novelas sentimentales preferidas por la clienta. Hay incluso artículos para bebés, mamelucos con frases tipo "Future Mrs. Darcy" y "Darcys, Heathcliffs, Rochesters, Laurences, Dantes". Escribir los apellidos de los galanes más famosos de la novela sentimental (Darcy de *Pride and Prejudice*, Heathcliff de *Wuthering Heights*, Rochester de *Jane Eyre*, Laurence de *Little Women* y Dante de *The Count of Monte Cristo*) y hacer que una infante los lleva puesto en el pecho como emblema familiar, demuestra claramente la predilección que tienen sus padres por el género sentimental y como ésta se traduce en el deseo de que sus hijas terminan encontrando un amor de novela. Para ayudarlas en su búsqueda, ahora incluso es posible encontrar novelas clásicas como *Pride and Prejudice* en versión "board book"[4], donde la historia se presenta simplificada en una medida ridícula; por ejemplo, para representar el momento del rechazo de Elizabeth ante la primera propuesta matrimonial de Mr. Darcy, simplemente se muestra una foto de dos muñecos, la femenina a espaldas de la imagen masculina, supuestamente disimulando físicamente el rechazo, mientras en la página contigua aparece una única palabra, "no!".[5]

Todo esto refrenda que la pesadilla que tuvo alguna vez Sarlo ha llegado a ser realidad, y que los grandes autores modernos quizás estén revolcándose en sus tumbas. Evidentemente, ha habido mutilaciones y abusos del género, pero lo que *no* es aceptable es su idea acerca de que en la persistencia del género no ha habido avances en el mismo. Siempre los signos de una época se han manifestado en sectores cultos y populares a la vez, pero de forma distinta, lo cual sigue siendo cierto. Estas versiones kitsch sólo dan cuenta de un valor de reproducciones consumistas para una sociedad que tiene bien presentes a los originales, como a los grandes maestros del

[4] Libro de páginas de cartón duro para infantes
[5] Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Eds. Wang, Jack and Holman Wang. Vancouver: Simply Read Books, 2012.

Arte. ¿Quién le compra a una bebé un mameluco que dice 'Future Mrs. Darcy' sino alguien que conoce el personaje? Entonces, ¿cómo habla un artista a una generación "atado a un sentimiento"?[6] A través de los mismos, mas no de la misma manera.

Sarlo, a raíz de sus indagaciones socio-culturales, sabe mejor que muchos la efectividad de esta estrategia:

> "La ficción comparte el mundo mental de la gente común que la lee". En efecto, la ficción y también la poesía no sólo se construyen con materiales ideológico-experienciales que, de algún modo, forman parte de un patrimonio común transformado estéticamente, sino que los textos mismos funcionan como formadores activos de fantasías sociales. Identificaciones morales y psicológicas se suscitan en el proceso de lectura y es posible pensar que tengan una permanencia más duradera que la del momento del consumo y el placer. Huellas de la literatura en sus lectores y también marcas de los lectores en la literatura. (*El imperio de los sentimientos* 23)

Lo que lamenta, entonces, no es la persistencia del género *per se*, sino la tendencia encaminada hacia su mal uso en la literatura y la cultura popular; pero no toda la literatura nueva producida en el género cumple con esta expectativa negativa. Lo que hacen Puig y Lemebel que los vuelve distintos y dignos de atención como participantes tardíos del género es que, en lugar de realizar una mera reproducción del género clásico, ellos juegan con estas "huellas de la literatura" sobreponiéndolas a nuevas escenas y, sobre todo, las colocan en las manos de nuevos sujetos. Juegan precisamente con el sesgo producido por el género para poder arrojar luz sobre el mismo y la sociedad que le ha otorgado un éxito "milagroso". Así, las novelas de Puig y Lemebel surgen no como parasitarias del pasado, aferradas a un género en decadencia, sino como una propuesta nueva dentro del género; esto lo revitaliza y lo hace presente

[6] Miguel Mateos/ZAS. "Atado a un sentimiento". *Atado a un sentimiento*. BMG/Ariola, 1987. CD.

independientemente de las tendencias (anteriores o posteriores), como rayo de luz en lo que quizás sea el crepúsculo de un género.

A través del análisis de Sarlo de la novela sentimental y los elementos que éste comparte con el melodrama, la presente investigación intentará demostrar como estas dos novelas cumplen con los requisitos para ser consideradas parte del género renovado. También planteará una explicación de los elementos que no cumplen con la forma canónica del género, como giros intencionales hechos por los autores con fines estéticos y sociales que, lejos de ser un simple medio para los fines particulares de cada autor, sirven para el avance del género y la gran Tradición de la Literatura de la que habla T.S. Eliot, quien ve la buena literatura como un diálogo entre lo viejo y lo nuevo.

Consciente de esta dialéctica continua entre las esferas de la literatura y de la vida, de lo viejo y lo nuevo, en *El imperio de los sentimientos* Sarlo cita un comentario sobre el supuesto propósito de la introducción del folletín en Argentina:

> Cuando empezó a publicarse esta clase de novelas cortas, se esperó y era natural, que serviría ello para descubrir todos los Maupassant o los Flaubert que se escondían aún en la sombra del anónimo. Ha pasado el tiempo, sin embargo, y a pesar del optimismo explicable de algunos carteles de propaganda ni siquiera han aparecido el Emilio Zola argentino o el George Ohnet criollo… (59)

Esta investigación intenta confirmar el descubrimiento de que tal escritor "escondido", tanto para Argentina como para Chile, se llama Manuel Puig y Pedro Lemebel, respectivamente.

1.3 "Relaciones Estrechas": El Melodrama y La Novela Sentimental

Un verdadero creador podría apoderarse del melodrama y darle consagración humana. –Firmin Gémier[7]

Desde el propio título de su primer libro sobre el folletín en argentina, *El imperio de los sentimientos,* Sarlo establece una distancia entre esta literatura popular y la Literatura de la alta cultura. En un homenaje explícito a *El imperio de los signos* de Roland Barthes —libro que propone descifrar signos japoneses desde una perspectiva occidental— Sarlo, con el título de su libro, propone analizar desde su torre de marfil una literatura supuestamente tan ajena a la cultura alta como el oriente del occidente (17). Así mismo, dedica una larga parte de la introducción de dicho libro a una apología de su objeto de estudio, declarando un interés más bien sociológico sobre el fenómeno de su éxito y los peligros que éste plantea para la cultura social y estética nacional.

Esta actitud negativa ante los géneros con tendencias melodramáticas, como el folletín y la novela sentimental, no es una postura nueva dentro de la crítica. Según Jean-Marie Thomasseau en su libro *El Melodrama*, éste es un lamento que se ha escuchado desde la decadencia de la tragedia en el siglo XVIII:

> Cuando la historia literaria habla del melodrama y de sus orígenes, lo hace casi siempre en términos de esclerosis y de decadencia, explicando a veces el nacimiento del género como un debilitamiento de la tragedia. Es cierto que la tragedia –cuyas transformaciones trató Voltaire de provocar y teorizar—va abandonando poco a poco, a lo largo de este siglo XVIII, sus dimensiones metafísica, sustituyendo los conflictos psicológicos por debates morales y adoptando una estructura novelesca más patética que trágica. (17)

Sin embargo, no es sólo la persistencia del género lo que resulta "milagrosa" sino el hecho de que, a pesar de ser eternamente acompañada del desprecio, desde su introducción ha gozado de un éxito instantáneo e inigualable.

[7] Citado por Thomasseau, 151

Fenómeno "estrictamente francés" (Thomasseau 148), la palabra surge primero en Italia en el siglo XVII para designar un drama enteramente cantado, pero después adquiere un estatus como género propio en el siglo XVIII al ser adoptado por los franceses, quienes se empeñaron en diferenciarlo de la ópera (14).

> La palabra *melodrama*, entonces, se convirtió insensiblemente en un término cómodo, que servía para definir obras que escapaban a los criterios clásicos y que utilizaban la música como apoyo de sus efectos dramáticos…En 1795, la palabra adopta una nueva significación: pasa a designar un nuevo género muy apreciado en esta época: la pantomima muda o dialogada, y el drama de gran acción. (Thomasseau 16)

De estas mutaciones hasta a la adopción del término por el padre del melodrama, René Charles Guilbert de Pixerécourt (1773-1884), nunca dejó de gozar de un crecimiento desenfrenado de su público, aún a pesar de los cambios sufridos hasta su consolidación. Nacido junto con la revolución francesa (1789-1799), cobró más de un éxito artístico, se volvió la forma de expresión de una época, una válvula de escape para las tensiones de un país en guerra social y política:

> En esta época difícil, cuando el pueblo sólo podía recibir en el teatro su educación religiosa y social, el melodrama proporcionaba una visión providencial de los principios fundamentales de toda civilización…no se trataba solamente del melodrama, sino que esa era la moralidad de la Revolución misma. (Thomasseau 13)

Pero por si eso no fuera suficiente, su éxito tampoco terminó con la revolución. El consuelo de su forma ya conocida y recurrente permitió que se convirtiera también en la catarsis de un trauma nacional.

> Después de los acontecimientos sangrientos de la Revolución, de la precariedad de los lazos familiares y de las fortunas, la ética melodramática, por un exceso de acumulación de aventuras y de patetismo, encuentra en el fondo y en la forma una manera de primitivismo teatral que es a la vez mítico, épico y compensatorio. (Thomasseau 38)

El alcance del género melodramático no está para nada exagerado en esta aseveración si se toman en cuenta las relaciones que también desarrolló con la literatura, específicamente, el folletín y la novela.

> En fin, el género novelesco, que hasta entonces había sido tenido en poca estima por los ambientes literarios, le sirvió al melodrama de cantera inagotable de anécdotas y peripecias…La creación novelesca no solamente suministró al melodrama la mayoría de sus tramas sino que mantuvo con él, a lo largo de todo el siglo XIX, vínculos muy estrechos. Así, desde la segunda generación de melodramaturgos, los autores de obras teatrales fueron también novelistas; y en el escenario se desarrollaban los mismos temas que en los folletines. Generalmente, la novela procedía a la creación escénica, pero el fenómeno inverso se produjo también alguna vez. Estos intercambios continuos llevaron a colaboraciones fructíferas entre novelistas de oficio y hombres de teatro. Estos fenómenos de trasiego y de pasaje incesante de los mismos temas de un medio de expresión a otro, además de plantear interesantes cuestiones de estética sobre las relaciones entre los géneros, ponen de manifiesto la gravitación que las técnicas y la imaginación novelesca, desde comienzos del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, ejercieron sobre todas las formas de expresión teatral, pues este fenómeno no afectará únicamente al melodrama, del que Nodier decía "que no era más que una prolongación de la novela". (Thomasseau 19-20)

Por más que los críticos lo quisieran negar, sobre todo los del ámbito de la literatura de la alta cultura, el éxito de la novela sentimental de la modernidad va de la mano con el éxito del melodrama teatral y folletinesco. Lo señala Thomasseau al reconocer que: "Únicamente Th. Gautier reconoció estas deudas con el melodrama clásico que Victor Hugo y los demás románticos se negaron a confesar por prurito de dignidad literaria…" (72). Y luego otra vez cuando afirma que: "Únicamente criterios 'literarios' permiten distinguir entre el drama y el melodrama; pero desde un punto de vista estrictamente teatral, no puede haber dudas de que los

dramas de Hugo y de Dumas guardan estrecha relación con la estética de Dennery, de Ducange o de Anicet-Bourgeois." (104).

Esta "relación estrecha" entre el melodrama y la literatura, no sólo asegura la continuidad del éxito del melodrama en Francia a través del espectáculo teatral, sino que al extenderse al ámbito de la literatura, cobra una trascendencia universal que le permite aprovechar el momento histórico-cultural de la modernidad para permear en la cultural mundial del arte. Tanto es así, que muchas de las primeras traducciones e intentos de literatura nacional en Latinoamérica son precisamente proyectos de desarrollo sentimental que se apoyan de las formas pedagógicas del melodrama para fundar una cultura e identidad nacional.

> La dimensión literaria y la dimensión política del romanticismo se conectaron íntimamente a través de la fijación y ramificación del mismo horizonte discursivo en América Latina, gracias a una peculiar *actitud sentimental* que imponía la construcción de la nación a través de los rasgos y elementos narrados por la novela corta. La patria es el centro de la esfera sentimental de los relatos y de las acciones de las heroínas decimonónicas. La novela histórica, la novela sentimental y la poesía moralizadora fueron acogidas como instrumentos para crear los *sentimientos de lo nacional*. (Ogarrio 28-29)

Aun sin tomar en cuenta estas obras al servicio de la patria y a pesar de los intentos despectivos contra el melodrama, al final todas las críticas quedan como meras palabras vacías cuando se evidencia la proliferación del uso del melodrama en obras de la alta cultura durante toda la época moderna.

> Es en la novela donde se expresa con mayor nitidez la tensión entre la muerte de la tragedia, la desintegración y la actualización de lo trágico, y el melodrama como una forma de representación de lo popular. Así, 'la historia de la decadencia del teatro serio es, en parte, la del desarrollo de la novela', significando también otra de las extensiones del melodrama en la sensibilidad romántica. (Ogarrio 39)

Entonces, ya establecidos algunos nexos que existen entre el melodrama y la literatura, ahora es necesario enumerar las características del melodrama para entender como están funcionando en las dos novelas que son el objeto de estudio del presente trabajo.

2. Características del Melodrama

La obra que se asume como el primer melodrama verdadero es *Coelina* (1800), de René Charles Guilbert de Pixerécourt, quien es por eso considerado el padre del melodrama. Thomasseau señala que el secreto de la ingenuidad de esta obra la establece como un parteaguas en el teatro:

> La originalidad de *Coelina* comparada con las producciones que la precedieron, no consistió tanto en presentar innovaciones como en una organización original de elementos ya explotados y reconocidos ampliamente: y es lo que explica el entusiasmo unánime que despertó, y el hecho de que durante unos quince años fijara las pautas y cánones del melodrama clásico. (26)

Esto quiere decir que en cuanto a los temas tratados no hay ninguna novedad. La innovación radica más bien en el nivel anecdótico, en la reorganización de los elementos clásicos de la trama. A pesar de carecer de elementos originales, Thomasseau asegura que se vale la denominación de género nuevo al citar a Beaumarchais quien afirma que: "la verdadera elocuencia del drama es la de las situaciones" (18). Así Thomasseau justifica el valor del melodrama al sostener que, "…el arte del melodrama se basa casi enteramente en las situaciones, en una puesta en escena impecable y en el talento de los actores." (8). Además, esta distinción le ayuda a explicar más adelante la importancia de esta postura del melodrama también ante el teatro clásico:

> Dada su preferencia por las situaciones, el melodrama fue una de las primeras formas teatrales que se apartó deliberadamente de la escritura tradicional del teatro y prefirió un lenguaje puramente escénico, que era antes que nada de acción y de imágenes….El término 'puesta en escena; nace precisamente en esta época: en el año de 1828 se inventa una nueva musa, *Sceneis.* (140)

Desde aquí entonces vemos que aún dentro del teatro, medio artístico basado mayormente en representar situaciones de la vida, el melodrama como género pone un énfasis especial sobre las situaciones.

Claudia Cecilia Alatorre, en su libro *Análisis del Drama*, nos recuerda que el reto más grande de la representación siempre ha sido cuál será la situación que mejor servirá al fin de la comunicación artística (obra – espectador) entre la infinidad que nos ofrece la vida. Ante este problema, ella explica que la representación se reduce a lo siguiente: "…si la realidad objetiva ofrece un material cuantitativa y cualitativa infinito, inabarcable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas: generalizar o particularizar." (17) Las representaciones que caen dentro de la generalización se construyen de material probable, mientras la particularización lo hace de material posible. Lo probable se define por ser de carácter cotidiano que sucede frecuentemente como son las características y actitudes humanas; lo posible, como lo que podría ocurrir dentro del campo de las posibilidades humanas aunque sean remotas, inusuales y muchas veces planteadas como únicas en el mundo de los acontecimientos. Entonces, una representación es una generalización o una particularización de acuerdo al material probable o posible de que está hecho y, según Alatorre, la clave para saber si el material es probable o posible se basa en el análisis de la complejidad del carácter y las circunstancias que enfrenta.

> Sólo cuando el hombre y su circunstancia son vistos con amplitud en sus manifestaciones vitales estamos ante una generalización; en cambio, particularizar supone aumentar el acento sobre la circunstancia, simplificando el carácter, pudiéndose lograr un análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia histórico-social… (17)

Por esto, para ella los géneros de la tragedia, la pieza y la comedia caen dentro de la generalización debido a su material probable, personajes de carácter complejo y anécdotas hechas de acontecimientos comunes del ser humano. En cambio, el género didáctico, la tragicomedia y el melodrama caen dentro de la particularización debido a su material posible con personajes de carácter simple, pues muchos de estos son reducidos incluso a una sola característica y con ella tienen que navegar situaciones complejas e inusuales. Una posible definición del melodrama se puede resumir así: personajes comunes puestos en situaciones fuera de lo común.

Esta definición de Alatorre confirma las observaciones de Thomasseau quien propone que, desde la estructura, el melodrama privilegia la anécdota sobre los personajes. Según Thomasseau, el melodrama, al enfocarse en casos muy específicos, produce el efecto inverso a un análisis general de la sociedad representada. La facilidad con que el público puede identificarse con un personaje común provoca que ese mismo cuestione, no a los personajes por encontrarse en una situación inusual, sino a las normas de una sociedad que dificultan la existencia de una persona "normal" que las excede en el gesto hiperbólico típico de la exageración melodramática.[8] Por eso afirma Thomasseau que "la anécdota de un melodrama nunca está bien escrita, pero sí bien descrita." porque el propósito de la anécdota melodramática es actuar en contra de la verosimilitud precisamente para destacar las fallas en la lógica de una sociedad, de manera que la pone a prueba en situaciones generalmente no contempladas por la misma (153).

[8] Para una indagación más profundo sobre el carácter hiperbólico del melodrama véase Martín-Barbero, Jesús y Múñoz, Sonia (1992): Televisión y melodrama. Bogotá, Tercer Mundo.

Las obras de Puig y Lemebel, objetos de estudio de esta investigación, también siguen este patrón del melodrama aunque con un giro obvio que, mientras revitaliza el género, sirve también para poner de relieve los problemas de la sociedad actual en que se mueven los personajes. En las dos novelas, los personajes de las locas son reducidos al rol canónico de la mujer protagónica del melodrama romántico, rol que tradicionalmente es de carácter simple. El giro se deja ver desde el primer instante destacando los atributos que no concuerdan con este rol, que se presentan como obstáculos a la anécdota. El primero y más claro es el hecho de que las protagonistas son de sexo masculino, a pesar de afirmar que "se sienten" mujeres. Al parecer, esta complicación de las protagonistas podría servir para volverlas personajes complejos, pero mientras estas cualidades las hacen ocupantes insólitos del papel de mujer enamorada, son en realidad características estereotípicas dentro de la cultura marginal de las locas: un hombre que tiene deseos de ser mujer y por esto mismo desea el amor de un hombre, no como él, sino un heterosexual: la eterna frustración del deseo, dado que al hombre heterosexual por definición sólo le interesa una mujer "de verdad"; y, finalmente, el rechazo que las locas sufren ante la sociedad y su consecuente búsqueda de un espacio y trato digno dentro de la misma.

Hasta aquí se puede ver entonces que las dos protagonistas no tienen nada de especial comparadas con otras "locas". Como buenas protagonistas melodramáticas, todo lo que tienen de especial, tanto lo bueno como lo malo, se lo deben a las circunstancias. Se encuentran con sus amores por el puro azar del destino. En *El beso de la mujer araña*, el amor de Molina resulta ser el compañero de celda asignado, algo en lo cual ninguno de los dos personajes tuvo elección. En *Tengo miedo torero*, a la Loca del Frente le llega el amor por el simple hecho de ser vecina de Los del Frente, quienes se acercan a ella interesados en aprovechar y abusar de su hospitalidad, y quizás de su ingenuidad, para poder acaparar armas y planear atentados revolucionarios en casa

de “ella”. Aquí no hay una intención amorosa oculta; seguramente fue escogida más por el hecho de que vivir sola que por la confianza que le pudieran tener. El ejemplo mayor de esta falta de confianza se encuentra en que nunca le piden cooperación con el Frente, sino le dan el pretexto de ser simples estudiantes que necesitan donde estudiar y guardar “libros”. Lo que hace que estas dos historias no salgan tanto de la noción que el lector pudiera tener sobre las posibilidades de encuentro también se resuelve a nivel anecdótico con el hecho de que todo se sitúa en tiempos de dictadura, situación extrema propensa a anormalidades dadas las circunstancias inusuales (la cárcel, el toque de queda, la necesidad de revolución violenta, etc.). Pero La Loca del Frente resume todo esto de una manera mejor, más poética: “Lo que nos hizo encontrarnos fueron dos historias que apenas se dieron la mano en medio de los acontecimientos.” (Lemebel, 193)

2.1 El Melodrama Clásico

A pesar de la predilección por lo que en apariencia sería la facilidad de una estructura de relato basada en los azares del destino, esta fascinación por las peripecias de la anécdota sobre los personajes es uno de los elementos más citados en la postulación del melodrama como género. Según sus defensores, este sesgo a favor de la anécdota es algo que ya tiene precedente dentro del arte desde Aristóteles. Así, el melodrama no sólo es digno de la etiqueta de Arte, sino que, si se analizan los componentes de la anécdota melodramática, se puede verificar su estructura como una forma clásica, en el sentido en que ésta contiene todos los recursos que Aristóteles enumera en su obra canónica, *Poética*. Thomasseau incluso señala que el seguimiento de la configuración aristotélica era un designio completamente intencional. Más allá de una mera repetición de la formula o un afán de inventarle al género un prestigio quizás prematuro, como discípulos verdaderos de Aristóteles, se apoyó en ella para fines pedagógicos.

> Los creadores trataron en primer lugar de dotar al género recién creado de un estatuto literario y teatral reconocido. Este deseo no debe separarse de la idea de una misión educadora que se le atribuyó al género: al contrario, va unido a ella. Pixérécourt confesaba con toda lucidez que él escribía para las gentes 'que no saben leer'. Para este público nuevo, inculto en su gran mayoría, al que se le deseaba inculcar principios de sana moral y de buena política, había que elaborar una estética que fuera estricta y prestigiosa a la vez. Para lograrlo, los melodramaturgos atenuaron los extremismos revolucionarios, implantaron sus códigos en nombre de la verosimilitud y la decencia, aspirando en una primera época a vincular el espíritu del melodrama con el prestigio de la tragedia.
>
> Así, Pixérécourt afirma que el melodrama se representa 'desde hace tres mil años' (*Guerre au mélodrame*) y se remonta a Aristóteles. Quizá no esté totalmente equivocado, si se piensa en la importancia que le dan los teóricos aristotélicos a la 'fábula', a la música, a las peripecias, al reconocimiento. Si lo tomamos al pie de la letra, el melodrama se podría considerar como la única forma teatral que dio cumplimiento cabal a estas teorías en su totalidad. (29)

Entonces, con la bendición de Aristóteles, lo que sigue es analizar a detalle cuáles son los componentes clásicos más adoptados y recurrentes dentro del género y como las novelas de Puig y Lemebel cumplen con ellos.

2.1.1 El mundo dividido: Personajes Maniqueas y Sentimientos Encontrados

Debido a la simplificación de los personajes a favor de la anécdota, en el melodrama se encuentra sólo dos tipos: los buenos y los malos. Si la acción humana en el mundo es la base de toda fábula, como afirma Aristóteles (46), la reducción de los personajes a buenos y malos tiene como consecuencia una simplificación también de motivos motores de la misma anécdota. Por esto, el mundo melodramático es un mundo maniqueísta que sólo resulta poco verosímil y muy aburrido, algo que difícilmente hubiera despertado el interés de las masas a través de siglos.

Entonces ¿cómo logra el melodrama recuperar la complejidad de la anécdota y suscitar el *pathos*[9] de la audiencia?

Según Thomasseau, lo hace a través del fraccionamiento del escenario. Alternando entre personajes quizás simples pero muy diferentes por el hecho de ser opuestos (buenos vs. malos), logra una mirada doble ante un mismo objeto, lugar o acontecimiento. Esta mirada doble no sólo se produce en el punto de vista que tienen los distintos personajes sino también en los espacios que ocupe cada grupo dentro de la sociedad y contempla también los diferentes obstáculos y expectativas que existen en cada lugar. Saltear entre esferas de la vida que normalmente no guardan ningún contacto entre si provoca la comparación de las mismas en la mente del espectador. Si agregamos a esto la permutación de personajes comúnmente confinados a un lugar, quienes por "azares del destino" se encuentran obligados a abandonar ese ámbito por uno nuevo para chocar con gente que, precisamente por ser de carácter fijo, está poco dispuesta a entenderlos, el resultado es un análisis, no sólo de los espacios de la sociedad, sino también de las personas de la misma y las interacciones que se establecen entre ellas, o sea, la sociedad como tal.

Al parecer, esta amplificación de los escenarios va en contra de la regla aristotélica de la extensión como algo que debe ceñirse para ser abarcable en el poco tiempo dedicado a una sola presentación teatral (47-48). Sin embargo, con esta división maniquea, toda la variedad presentada del mundo de la obra se reduce a dos caras de la misma moneda: lo bueno y lo malo

[9] Aquí utilizo la palabra de la misma manera que Aristóteles para denotar no sólo la empatía que puedan provocar unos personajes sino también la necesidad de la auto-identificación del público con esos personajes para lograr esa transferencia de sentimientos. Es decir, la pregunta aquí es ¿cómo logra el melodrama que el público se sienta identificado con personajes tan unidimensionales quienes viven en un mundo que también es distinto al que el público conoce?

de la familia, el pueblo, el país etc. El resultado redunda en dos visiones de una sola sociedad, bien delimitadas y fáciles de abordar.

> Las más de las veces el autor, en sus indicaciones iniciales, delimita un perímetro preciso: la variedad de los decorados se logrará mediante la alternancia de escenas interiores y exteriores que describan un mismo lugar, más o menos ampliado 'al panorama que la vista pueda abarcar sin dificultad' (Voltaire). (Thomasseau 30)

Se puede ver el uso de esta técnica en ambas novelas de Puig y Lemebel, empezando por Puig. A pesar de que la mayor parte del relato se trata de dos personas confinadas a una celda de prisión, *El beso de la mujer araña* presenta casi un sin fin de escenarios a través de las películas contadas por Molina. Existen también las visitas al director de la cárcel y todos los lugares a los que acude Molina cuando por fin sale de la cárcel. Por si eso no fuera suficiente, además están los espacios marcados por el texto como el discurso de diversas teorías de la homosexualidad, aislados en los pies de página, y los monólogos internos de Molina y Valentín así indicados en itálicas. Sin embargo, hay tres dicotomías básicas que recorren todos estos espacios y así unen la obra.

Primero, está la de hombre vs. mujer. Este tema surge sobre todo en los diálogos que sostienen Molina y Valentín. Provocados por los roles tradicionales de hombre y mujer que se muestran en las películas, al hablar de ellas se dan cuenta de que cada quien tiene una perspectiva muy diferente de qué es pertenecer a un género o a otro. En la novela existen muchos de estos choques de perspectiva; un ejemplo ocurre cuando Valentín empieza a abrirse un poco y le cuenta a Molina de su compañera:

> -Ella es de un hogar burgués, gente no muy rica, pero vos sabés, desahogada, casa de dos pisos en Caballito. Pero toda su niñez y juventud se pudrió de ver a los padres destruirse uno al otro. Con el padre que engañaba a la madre, pero vos sabés lo que quiero decir…

> -No, ¿qué querés decir?
> -La engañaba al no decirle que necesitaba de otras relaciones. Y la madre se dedicó a criticarlo delante de la hija, se dedicó a ser víctima. Yo no creo en el matrimonio, en la monogamia más precisamente.
> -Pero qué lindo cuando una pareja se quiere toda la vida.
> -¿A vos te gustaría eso?
> -Es mi sueño.
> -¿Y por qué te gustan los hombres entonces?
> -Qué tiene que ver…Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida.
> -¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?
> -Una señora burguesa.
> -¿Pero no te das cuenta que todo eso es un engaño? Si fueras mujer no querrías eso.
> -Yo estoy enamorado de un hombre maravilloso, y lo único que quisiera es vivir al lado de él toda la vida.
> -Y como eso es imposible, porque si él es hombre querrá a una mujer, bueno, nunca te vas a poder desengañar. (44-45)

Como la mayoría de sus conversaciones al inicio de la novela, termina en la nada y quizás de manera cortante; pero también despierta en Valentín "una curiosidad" por entender a Molina, a quien ya empieza a ver como diferente a raíz de intercambios como el anterior. Más bien, no es que Valentín no haya visto diferente a Molina desde el principio, sino que ya no le es posible seguir negando o ignorando su diferencia. La persistencia con que Molina se define y sostiene su postura provoca que Valentín quiera conocer más.

> -Un momento, Molina, estás muy equivocado, si yo te pregunto es porque tengo un…¿cómo te puedo explicar?
> -Una curiosidad, eso es lo que tendrás.
> -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. (58-59)

Con estas dos citas se puede ver claramente cómo Puig establece la dicotomía de hombre vs. mujer en la choque de perspectivas que se encuentra en los diálogos que sostienen Molina y Valentín. Más adelante se analizará todas las definiciones que cada uno brinda a lo largo de la novela sobre qué es ser hombre o mujer en Argentina durante la dictadura, pero por ahora basta señalar la eficacia del establecimiento de esta dicotomía como recurso melodramático. El tema de los roles de género se vuelve tópico de conversación, explicación y debate en todos los escenarios en torno tanto de las películas como de su vida personal. Son muchas conversaciones distintas que terminan girando alrededor del mismo eje. Es un solo tema hecho de dos perspectivas diametralmente opuestas, las dos caras de una misma moneda, que sirven para unir las perspectivas que se tienen del papel que desempeña el género en Argentina durante la época. Como afirma Thomasseau, las perspectivas opuestas aquí se apoyan para completar la imagen de una sociedad, en este caso Argentina, durante la dictadura.

La repetición de esta dicotomía a través de la novela también sirve para unir los distintos espacios de la novela. Además de los diálogos, esta dicotomía aparece en el discurso que se presenta en los pies de página sobre las diversas teorías de homosexualidad y en los reportes de vigilancia de Molina al salir de la cárcel, donde los funcionarios del estado se ven forzados a documentar de manera oficial su incapacidad de identificar el género de un sujeto de vigilancia.

> Llamó por teléfono a las 10.16, preguntó por Lalo, y cuando éste atendió hablaron varios minutos, en femenino, dándose varios nombres diferentes que se intercambiaban a lo largo de la conversación, por ejemplo Teresa, Ni, China, Perla, Caracola, Pepita, Carla y Tina…Cada vez que se llamaban por un nuevo nombre se reían…A las 18.46 le telefoneó el mismo Lalo del día anterior, lo invitó a dar una vuelta en el auto de una amiga, el procesado aceptó con la condición de estar de vuelta en casa a las 21 para cenar en compañía de su madre y su tía…Minutos después bajó el procesado, esperó en la puerta y

> llegaron en un Fiat dos sujetos, no un hombre y una mujer como anunciado. Uno de ellos, de unos 40 años, abrazó ni bien bajó del auto al procesado, lo besó en ambas mejillas con visible emoción, mientras que el otro no bajó permaneciendo al volante, y dio la impresión de que no conocía al procesado, por el modo en que se dieron la mano. (253-255)

Fácilmente se puede decir que esta dicotomía hombre/mujer es el tema principal de la obra de Puig porque sirve como entrada a todos los demás tópicos. El asunto de qué es ser una loca y el lugar de la loca en Latinoamérica, un ser que existe en el umbral de la división entre los sexos y géneros, no se puede abordar sin un análisis previo de los roles tradicionales de género. Además, son roles profundamente arraigados en todas las estructuras personales y públicas de la sociedad; esto quiere decir que requieren un análisis previo para poder ser cuestionados. Es algo tan naturalizado que sale "sin pensar" en las formas cotidianas de expresión. Puig señala esto en la novela a través de los intercambios pequeños y engañosamente insignificantes, como las respuestas sencillas o cambios de tema:

> -¿Querés que te siga la película?
>
> -Pero claro, hombre.
>
> -¿Qué hombre?, ¿dónde está el hombre?, decime dónde que no me lo dejo escapar.
>
> -Bueno, basta de bromas y contá. (31)

Con esta "broma" Puig nos muestra que el uso de la palabra "hombre" como exclamación es sólo un ejemplo más de las mil maneras que estos roles de género, delimitados por la sociedad, determinan cómo funciona el individuo en su entorno. Forma parte de la vida de una forma tan inconsciente que es difícil darse cuenta hasta que se sale del esquema. En *El beso de la mujer araña*, Puig regala a sus lectores la oportunidad de aprender esta lección indirectamente a través

de Molina y Valentín, al mostrarle como sufren ellos las consecuencias de haber ido en contra de lo establecido.

Esta indagación en los roles hombre/mujer nos encamina entonces hacia la segunda dicotomía temática, que es la de los marginados vs. los legitimados por la sociedad. El discurso sobre este tema, como extensión del primero, se centra más bien en las secuelas que sufren los que no encajan en la sociedad. Éstas se muestran desde el escenario principal de la obra, que es la cárcel, precisamente el lugar a donde son enviados los individuos para separarlos del resto. Así, al conocer a Molina y Valentín se aprende lo que no se permite esta sociedad. Por eso Valentín se aferra tanto a la idea de que tiene que cambiar el mundo, porque el mundo como está no permite la visión que él tiene.

> -¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?
> -Sí, y no importa que te rías…Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada…es cambiar el mundo.
> -Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.
> -Es que no estoy solo, ¡eso es!...¿me oís? …ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!...En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo, ¡eso es!...y no me lo tengo que olvidar. Es ésa la punta del ovillo que a veces se me escapa. Pero por suerte ya la tengo. Y no la voy a soltar…Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora, en este momento!...no importa que no las pueda ver.
> -Si así te podés conformar, fenómeno.
> -¡Mirá que sos idiota!
> -Qué palabras…
> -No seas irritante entonces…No digas eso, como si fuese yo un iluso que se engaña con cualquier cosa, ¡sabés que no es así! No soy un charlatán que habla de política en el bar, ¿no?, la prueba es que estoy acá, ¡no en un bar! (43)

Con esta cita se puede ver no sólo las intenciones de Valentín por cambiar el mundo sino también las consecuencias que ha sufrido al intentar ir en contra de la sociedad, "la prueba" de

sus convicciones. Sin embargo, lo interesante de esta postura de Valentín es que no es una rebeldía solitaria; Valentín también se adhiere a las reglas de una sociedad, a "todos los que piensan como ella y yo", pero es una sociedad marginal por falta de poder y por ir en contra del régimen imperante. A Molina tampoco se le permite lograr el sueño de ser "señora burguesa"; a cambio, él se resigna ante la desdicha como las heroínas del melodrama, lo cual se explicará más adelante. De todos modos, sin poder ni querer cambiar los deseos no aceptados por la sociedad, Molina está destinado a ser un marginal de la misma. Esta segunda dicotomía divide de nuevo el mundo en dos grupos opuestos cuyo choque produce una imagen de la sociedad susceptible de análisis.

Estos sueños de una colectividad distinta que tienen tanto Molina como Valentín nos encaminan hacia la última dicotomía presente en la obra de Puig: la del mundo objetivo, externo, contra el mundo subjetivo, interno. Un indicio de esto se puede apreciar desde la segunda página de la obra, cuando hablan de la película de la mujer pantera:

> -¿Y ella no tiene frío?
> -No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada dibujando a la pantera.
> -Si está ensimismada no está en otro mundo. Ésa es una contradicción.
> -Sí, es cierto, ella está ensimismada, metida en el mundo que tiene adentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir…(8)

Este acuerdo entre Valentín y Molina sobre la definición de qué es estar ensimismado afirma que para ellos no hay, como podría pensarse una división tajante entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo. Al no ser otro mundo el subjetivo, el mundo objetivo se define en parte también según la perspectiva de cada quien. Es decir, según estos personajes, los obstáculos que presenta el mundo de afuera se experimentan a través de un filtro personal. La realidad para Molina y

Valentín es la de estar encerrados en una celda de prisión, pero hay otra realidad a la cual pueden escaparse cuando quieran: el mundo que llevan dentro. Para Molina ese mundo es el de las películas, mientras para Valentín es el estudio.

> -Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?...Contestame.
> -¿Qué querés que te conteste?
> -Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy.
> -No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote…sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.
> -¿Por qué?, no es cierto.
> -Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escúchame, tu realidad, tu realidad, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día. (76-77)

Vistas a esta luz, las exclamaciones de Valentín sobre estar con sus compañeros cobran más importancia:

> …ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!...En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo, ¡eso es!...y no me lo tengo que olvidar. Es ésa la punta del ovillo que a veces se me escapa. Pero por suerte ya la tengo. Y no la voy a soltar…Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora, en este momento!...no importa que no las pueda ver. (43)

Esa visión del mundo, aunque exista solamente de manera ideal, se comparte y así empieza a desdibujar la línea entre el mundo subjetivo y el objetivo, que también se podría llamar el mundo de afuera. Lo que no logra entender Valentín hasta el final es que una película o cualquier obra de arte también es un mundo o una idea compartida. Los filmes, junto con las experiencias vivenciales de la celda, hacen que Valentín y Molina terminen compartiendo hasta cierto punto

una visión de la realidad tanto objetiva como subjetiva. Aquí de nuevo se ve cómo la dicotomía sirve en realidad como recurso melodramático para unir las perspectivas de los protagonistas.

Puig señala esto al final de la obra en el delirio de Valentín antes de morir; allí se mezcla la realidad interna de Valentín con la realidad interna de Molina. El diálogo interno de Valentín es una conversación con la mujer que dice amar, Marta. En este diálogo se repite constantemente que estarán juntos siempre por el simple hecho de compartir el mismo pensamiento.

> «*...creo que ya nadie nos va a poder separar, porque nos hemos dado cuenta de lo más difícil» ¿qué es lo más difícil de darse cuenta?, «que vivo adentro de tu pensamiento y así te voy a acompañar siempre, nunca vas a estar solo», claro que sí, eso es lo que nunca me tengo que olvidar, si los dos pensamos igual vamos a estar juntos, aunque no te pueda ver, «eso es», entonces cuando me despierte en la isla vas a ir conmigo,* (268)

Supuestamente, Valentín está hablando a Marta cuando profesa esta filosofía de la compañía como pensamiento compartido, pero en todo lo que cuenta está Molina. Como se verá enseguida, Molina está en la isla a la que Valentín invita a Marta. También, anteriormente en la novela Molina se refería a si mismo en sus diálogos internos como una enfermera que cuidaba a un enfermo:

> *…la enfermera tiembla, el enfermo la mira, ¿le pide morfina?, ¿le pide caricias?, ¿o quiere que el contagio sea fulminante y mortal?*
> -…¿Me perdonás si te digo una cosa?
> -*el paciente se levanta y camina de noche descalzo, toma frío, empeora* ¿Qué? Decime. (170)

Y en el sueño final, Valentín es guiado por un enfermero que "*sabe el camino y va adelante*" (264).

Molina aparece figurativamente repetido, mezclado con imágenes de las películas. Primero, se encuentra la orquídea de la última película de la cantante y el periodista:

> *me parece que cayó una flor en la arena, «¿una orquídea salvaje?», si las olas llegan se la van a llevar mar adentro, ¿y cómo es posible que el viento se la lleve justo en el momento en que yo iba a agarrarla?, y la lleva hasta mar adentro, y no importa que desaparezca debajo del agua porque sé bucear y me zambullo, pero en el mismo lugar donde yo estoy seguro de que cayó la flor…lo que se ve ahora es una mujer…* (265)

Molina es la flor que cae al mar, ya muerta, arrojada al océano como tantos desaparecidos durante la dictadura. Al morir, Valentín será tirado en el mismo lugar. La entrada de Valentín al mar al seguir a una flor ya caída es figurativamente su entrada a la muerte; él continúa la persecución dentro del agua pero Molina se ha transformado en una mujer isleña, la isla es una metáfora obvia del aislamiento de la celda. "La isleña" lo guía a la isla donde, dice Valentín, "*…desde aquí arriba puedo ver que esta isla es una mujer*" (266). Con esta frase Valentín se da cuenta que no era la celda, como antes pensaba, sino Molina el que fue una isla de refugio del mundo cruel.

Después de este descubrimiento, nada a otra isla que es más bien una amalgama de varias imágenes de las películas contadas por Molina y termina en el hallazgo de la mujer araña, que es el nombre que Valentín le dio a Molina, por ser quien "atrapa a los hombres en su tela." (249)

> *…no sabés qué linda es esta mezcla de palmas, de lianas, a la noche está todo plateado, porque la película es en blanco y negro, «¿y la música de fondo?», maracas muy suaves, y tambores, «¿no será una señal de peligro?», no, es música que anuncia, al iluminarse un foco muy fuerte, la aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, «¿de lamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?», sí, «¿y la cara?», tiene una máscara, también plateada, pero…pobrecita…no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella…*(267)

Todo lo que Valentín ha compartido está mezclado en este último sueño de la vida como un catálogo de amores: las películas, la comida, los ideales, y por último, Marta y Molina. Incluso está Marta cuando Valentín imagina que hace el amor con la mujer isleña a la cual también se refiere como la nativa y que, como ya se explicó, es Molina.

> «*¿puedo pedirte que pienses que ella soy yo?», sí, «pero a ella no le digas nada, no le hagas el menor reproche, dejala que crea que soy yo, aunque falle en algo», con un dedo en los labios la nativa me hace seña de que no diga nada, pero a vos Marta yo te cuento todo, que siento lo mismo que sentía con vos, porque estás conmigo, y que ya pronto me sale un chorro blanco y caliente de adentro, la voy a inundar, ay, Marta, qué felicidad, yo te cuento todo así no te vas, para que estés conmigo en todo momento, sobre todo ahora, en este instante, ¡que no se te ocurra irte en este preciso instante¡ el más lindo de todos, ya sí, no te muevas, callada es mejor…*(266)

No sólo habla a Marta mientras fantasea con Molina, sino que le dice lo mismo que dijo a éste al hacerle el amor en la vida real: "callada es mejor". Para Valentín, las dos mujeres ya son un solo amor "que siento lo mismo"; tanto es así que incluso Marta reclama a Valentín tener que compartir: "«*yo sé lo que le hiciste, y no estoy celosa, porque nunca más la vas a ver en la vida», es que ella estaba muy triste, ¿no te das cuenta? «pero te gustó, y eso no tendría que perdonártelo»*" (268). En los últimos momentos de la vida no hay distinción para Valentín entre el mundo objetivo y el subjetivo, entre un amor y el otro. Todo se vuelve una sola experiencia de la vida, que comparte con los que lo han acompañado tanto físicamente como en sus reflexiones.

Es importante señalar esta visión de realidades compartidas porque contiene una pregunta implícita para la obra: si la línea entre el mundo real y el mundo interior no es tan tajante, ¿será posible suponer que la clave de hacer los sueños realidad radica en la capacidad imaginativa de cada quién? Es una pregunta particularmente importante, sobre todo cuando se habla de la visión

de un revolucionario, alguien que por definición cree en su visión tanto como para dar la vida por hacerla realidad. De manera interesante, el final trágico de los dos personajes da la respuesta de que, al menos personalmente, no sucede así; sin embargo, también la historia da a entender que la lucha sigue a pesar de la muerte de los protagonistas, lo cual sugiere que su sacrificio no ha sido en vano. Quizás sobrevive el sueño aun sin soñador, pero para que eso sea posible hay que compartir estos mundos interiores, externarlos y concretarlos en la realidad.

Ya se vio cómo Puig emplea la técnica clásica melodramática de la división del mundo en maniqueísmos en los que fuerzas opuestas entran en conflicto constantemente. Esto se evidencia en las tres dicotomías temáticas que se explicaron en los párrafos anteriores: los roles del hombre y la mujer, los marginados y los legitimados en la sociedad y el mundo externo/objetivo en oposición al mundo interno/subjetivo. Como también se ha explicado, esta división es en realidad un truco del melodrama para mostrar de manera didáctica dos caras de la misma moneda y así delimitar las características e idiosincrasias de una sociedad. La dicotomía de los roles del hombre y la mujer en la obra de Puig en realidad sirve para destacar, por un lado, que no hay sólo dos roles sexuales en la sociedad; por el otro, el arbitrario poder que ejerce el sistema a través de los roles de género establecidos. La dicotomía de los marginados y los legitimados en la sociedad arroja luz sobre las reglas con las que ésta se conduce: lo permitido y lo prohibido. Valentín y Molina son ejemplos de lo prohibido por ser presos de la sociedad, pero como protagonistas, provocan un *pathos* que más bien conduce al análisis de la sociedad que los condenaría. Finalmente, como se vio en la descripción del último sueño de Valentín, lo que parecía ser un conflicto entre el mundo objetivo y el subjetivo, era simplemente el mecanismo usado para que la resolución del conflicto pudiera presentar la visión singular de los sueños compartidos, haciendo hincapié en el poder transcendental y transformativo de los mismos.

Lemebel también utiliza este recurso melodramático en su novela *Tengo miedo torero* apelando a la fragmentación de la mirada para pintar el paisaje de un solo Chile durante los años de la dictadura de Pinochet. Él lo hace de una manera más directa, ya que la narración de la novela completa alterna entre las perspectivas de solo dos personajes: La Loca del Frente y el Dictador. Aquí, la división maniquea del mundo se puede apreciar en los nombres de estos dos protagonistas, que nos aclaran desde la presentación quién es el bueno y quién es el malo; también así agrega a la historia cierta universalidad. Lo que conoce el lector sobre dictadores, por ejemplo, le servirá acá para descifrar los acontecimientos de la anécdota. Según Thomasseau, éste es un recurso básico del melodrama quien afirma que: "…cabe destacar el papel fundamental que desempañaron en el melodrama y en toda la literatura popular la antroponimia y la onomástica en general." (49)

Aunque la división del mundo en *Tengo miedo torero* es más simple y tajante que en la novela de Puig, éste también empela este recurso onomástico. El nombre de Valentín es una obvia alusión al amor, mientras el nombre de Molina es un anagrama de *inmola* (Neyret). Son dos ejemplos claros de que la antroponimia requiere de una interpretación de la historia para apreciarse (i.e. se tiene que saber que Molina al final se sacrifica para que ese anagrama cobre relevancia). No obstante, en *Tengo miedo torero*, recalcar en los nombres la diferencia abismal entre los dos personajes narradores de la historia, remarca la desigualdad de estas dos visiones, y así la desigualdad que existía en Chile durante la dictadura. De nuevo se puede ver el uso del recurso melodramático de dos perspectivas opuestas que, juntas, logran representar una sola imagen de la sociedad.

En *Tengo miedo torero*, hay solo dos versiones de cada situación: dentro y fuera del poder (el Dictador tiene el poder y los demás no); dentro y fuera de la ciudad de Santiago (la

gente está sujeta al toque de queda mientras el Dictador puede entrar y salir a lugares de descanso como su casa de campo y la playa); y, finalmente el colectivo vs. el individuo, lo cual se ve no sólo en la lucha organizada de los revolucionarios del Frente Patriótico Manual Rodríguez (el colectivo) contra el Dictador (el individuo), sino también en la naturaleza solitaria de éste. Este último detalle del Dictador es una de las características que, según Thomasseau, tiene el malo melodramático, "…el malvado principal del melodrama es un solitario." (45) Lemebel destaca que esta cualidad remonta hasta su niñez. El Dictador es descrito como un niño huraño, odioso y sin ganas de convivir desde pequeño; esto se ve en un recuerdo que experimenta el Dictador mientras sueña. Al imaginarse de nuevo mirando los juguetes que tenía en su cuarto de niño piensa:

> Era el zoológico de guerra que había rodeado sus años de infancia, coleccionando en esos juguetes el fantasma lúdico de una matanza. Los recorrió, pasando revista a las diminutas tropas con su ojillos de niño lince, y trató de recordar qué colección le faltaba para pedirla de regalo en su próximo cumpleaños. Nada más, ni torta, ni sorpresa, ni fiesta. Nada de eso. Le tomó odio al chocolate, los globos, las serpentinas y gorritos, desde que a su mamá se le ocurrió celebrarle su día con una gran fiesta. Un cumpleaños grandioso, la fecha en que Augustito cumplía diez años. Y en realidad, ella estaba tan entusiasmada que mandó pintar la casa, hizo imprimir tarjetas de invitación con la foto de Augustito y lo obligó a repartírselas a todos sus compañeros de curso. ¿A todos?, preguntó el niño con altanero desdén. A todos, ratificó la madre mirándolo con firmeza, porque no creo que tan chico ya tengas enemigos. Todos son mis enemigos, rezongó Augustito con soberbia. Ya, no sea rencoroso, las peleas de niños se olvidan jugando. Así, uno a uno, sus compañeros recibieron la invitación, y fueron más de cuarenta veces que dijo, te invito a mi fiesta, reiterando la estrofa de una odiada canción. (106)

En vez de revelar algo sobre el pasado del Dictador que ayudaría a comprender su carácter odioso y solitario en el presente, más bien afirma el hecho de que siempre fue así. Más

interesante aún es que esta descripción que empieza con su "zoológico de guerra" es una continuación de la descripción de la pieza del Dictador que su mujer quisiera decorar con "…una piel de tigre para que te caliente las patas en el escritorio, cuando aprendes los discursos que te hacen los secretarios, en esa pieza tan helada, tan llena de fierros y sables y pistolas y cachureos militares que tú cuidas como si fueran flores." (43) Las colecciones de artefactos de guerra son algo bastante común entre los militares, y aquí más bien es la mujer quien tiene la idea ridícula de darle un toque salvaje a la colección seria del Dictador, pero lo que Lemebel destaca al contar la anécdota de la niñez del Dictador justo después de describir el decorado que quisiera hacer su mujer, es que la pieza del Dictador se parece a su habitación de la infancia. En realidad no ha cambiado, aún sigue siendo ese niño huraño que prefiere la compañía de sus "juguetes" a la de otras personas. Incluso su idea de unas vacaciones es estar sólo.

> …leyendo estrategias militares romanas para controlar a la rebeldía. En ese silencio pajareado de jilgueros, escuchaba los timbales de la marcha Radetzki con los ojos semicerrados, cabeceando el pear ronco de los cornos, sublimado por esos flatos de bronce hasta la elevación. En tal nirvana hitleriano, los noticieros de radio y televisión estaban prohibidos, y más aún esa Radio Cooperativa y su tararán marxista que tenía revolucionados a los flojos de este país. A esa patota de izquierdistas que no querían trabajar y se lo pasaban en protestas y subversiones al orden. No le aprendían a tanto joven honrado, a tanto trabajador que apoyaba al gobierno. Como esa cuadrilla de obreros que estaban arreglando el camino cuando la comitiva presidencial subía por la cuesta Achupallas. A esa hora, fijesé, tan tarde, señores, todavía trabajando, esos cabros que los saludaron sacándose los cascos. Ésos eran hombre de bien que hacían patria. (20)

Esta descripción muestra que, para él, gobernar sigue siendo un juego de mera táctica completamente desconectado de la realidad. Lee estrategias antiguas y goza de la música de triunfos militares de otra época y cultura, mientras rehúsa escuchar las noticias que pasan en su

propia guerra y en su propio país. No quiere abrir los ojos ni física ni figurativamente. Hace todo cabeceando, narcoléptico a través de toda la novela, busca el sueño para poder olvidarse de todo y todos, pero las pesadillas de muerte y persecución lo acosan. Mientras, no sabe reconocer que los "obreros" en realidad eran, como nos enteramos después, los "cabros" del Frente planeando un atentado en esa ruta de escape concurrida por el Dictador. Él está tan seguro y tan ciego que incluso ante la petición de sus guardias de cambiarse de ruta, se niega diciendo que "Estos cabros ven mucha televisión, muchas películas de comandos guerrilleros, pero en este país no ocurren esas cosas." (153) Luego, después del atentado, se entera que precisamente los guerrilleros habían ejecutado un plan al parecer sacado de una película:

> Pero no me van a decir que aunque parezca broma macabra, esos guerrilleros del Frente no sé cuánto, se merecen un aplauso. Mire que después del asalto, le pusieron sirenas a sus autos y arrancaron haciéndose pasar por gente nuestra, como en las películas. Y claro, nadie se atrevió a detenerlos, y pasaron por las narices de los carabineros que controlaban el camino. Y yo creo que hasta les dijeron chao a los tarados de combate que pusieron a la salida de Puente Alto, y se fueron riendo de este viejo tonto… (159)

Basada en el atentado histórico en la cuesta Las Achupallas camino al Cajón del Maipo el 7 de septiembre de 1986[10], estas fallas del personaje del Dictador cobran más sentido para los que recuerdan, no sólo de este atentado y la derrota posterior de la dictadura, sino también los momentos en que Pinochet presumía de su astucia con frases como: "Los tengo a todos identificados"[11] y "En Chile no se mueve una hoja sin que yo lo sepa."[12] Esta ceguera voluntaria está presente metafóricamente en las imágenes del Dictador, que siempre cubre los ojos con lentes de sol. Esto también se basa en la realidad. Según Pinochet él usaba lentes de sol porque:

[10] "Atentado contra Augusto Pinochet". *Wikipedia*. Wikimedia, Inc., 8 enero 2015. Web. 26 de febrero 2015. http://es.wikipedia.org/wiki/Atentado_contra_Augusto_Pinochet
[11] Pinochet, Augusto. *Akifrases*. Aki Frases, 2015. Web. 26 febrero 2015. http://akifrases.com/frase/125908
[12] Pinochet, Augusto. *Akifrases*. Aki Frases, 2015. Web. 26 febrero 2015. http://akifrases.com/frase/125930

"La mentira se descubre por los ojos, yo muchas veces mentía."[13] Sin embargo, Lemebel tiene otra explicación para este comportamiento.

> …le extendió el diario español donde aparecía su famosa foto de lentes oscuros con el título de criminal…esa foto suya con gafas oscuras de la primera Junta Militar, la tenía impresa en el cerebro. ¿Para qué te pusiste lentes oscuros si estaba nublado ese día, hombre?, lo había recriminado su mujer entonces. No ves cómo los comunistas han usado esa foto para desprestigiarte. Pareces un gángster, un mafioso con esos lentes tan feos. Y la verdad, ahora que lo pensaba, se los había puesto para no tener que mirar a nadie a los ojos, más bien para que nadie viera el regocijo en su mirada de buitre esos días de palomas muertas. (143-144)

El Dictador no es un sabio que sabe engañar a la gente usando lentes oscuros porque no engaña a nadie. Los periodistas publican la foto recriminándolo como un cobarde quien se esconde detrás de esos lentes oscuros. Aquí Lemebel está riéndose de nuevo de esa seguridad fingida de bravucón demostrando que no es artimaña sino ignorancia; pero más importante que esto es que su interpretación del "regocijo en su mirada de buitre" deja claro que el Dictador es una persona completamente mala que disfruta de su maldad. Con la escena de su niñez vemos que siempre fue así. "Augustito" pone bichos al pastel de la fiesta antes de que sus compañeros de clase rechazaran la invitación a su cumpleaños; veía a todo el mundo con desprecio ("Todos son mis enemigos"), y buscaba hacerles daño sin un motivo aparente. ¡Menos mal que no llegaron! Con su ausencia Lemebel destaca la maldad del Dictador como algo que desde "tan chico ya" era conocido por todo el mundo, que huía de él. Incluso cuenta a los animales inofensivos e indefensos de su país dentro de sus enemigos, "Matan a ese perro marxista, tienen mi permiso." (149) Hace mal por el puro placer de ver sufrir y por eso ocupa el lugar del villano del melodrama clásico.

---

[13] Pinochet, Augusto. *Akifrases*. Aki Frases, 2015. Web. 26 febrero 2015. http://akifrases.com/frase/125940

Por todo lo mencionado, se nota que Lemebel se empeña más en mostrar las características maniqueas del mundo melodramático a través de los personajes buenos y malos que obran dentro del mismo, pero siguen siendo personajes simples que sólo pueden funcionar de una manera específica dentro de la sociedad y entonces dependen de los acontecimientos de la trama para poder avanzar en la historia. En cambio, Puig, como se ha mostrado, deja que la desdicha que sufren los personajes buenos hable de la maldad que existe en el mundo. Incluso los pocos personajes malos que representan al sistema opresor —como el director de la cárcel y sus subordinados quienes reportan los movimientos de Molina fuera de la cárcel—, son simplemente individuos cumpliendo con un trabajo; aunque claro, está implícito que dentro de sus funciones está la orden de torturar y matar. Como señala Marcelo Coddou en su artículo "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*", "Puig ha dicho: 'No trato de 'juzgar', de pronunciarme sobre algo, sino de dar datos para que el lector saque sus propias conclusiones'." (11) Puig no pierde tiempo detallando el carácter y el porqué de la maldad; las acciones de los personajes lo hace por él. Hace esto para poder dar preferencia al análisis del mal del sistema total en lugar de detallar el padecimiento de un solo personaje. Coddou explica esto con un ejemplo:

> Otra muestra más de este dominio técnico puesto al servicio de una expresividad, la tenemos en el capítulo XIV que, en su primera parte (págs. 249-250) es reproducción de lo que dice el Director del Penal en una conversación telefónica que tiene con alguien situado muy en lo alto del sistema. Al "oírse" sólo la voz de uno de los interlocutores—pues el otro queda silente—, se subraya aún más el carácter impersonal del implacable régimen represivo, verdadera máquina castradora de posibilidades de realización humana. (11)

Sin un enemigo a quien enfrentar, uno que se quede en el silencio, el análisis entonces pasa al

nivel ideológico ¿qué es lo que hace que unos en la sociedad terminan detrás de las rejas mientras otros no?

Esta diferencia en la representación del tema canónico melodramático del mal en las dos novelas tiene mucho que ver con cuándo y cómo fueron escritas. *El beso de la mujer araña*, publicada en 1976, el año del nuevo golpe de estado del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, se escribe con fines diferentes que *Tengo miedo torero*. Exiliado en México, Puig escribe durante el conflicto cuando el deseo de hacer consciencia estaba latente; sin embargo, aún se encontraba sumergido en la complejidad de un suceso en curso. Además, durante las dictaduras de Argentina hubo varios dictadores. No hubo una sola cara de la maldad. Según Coddou:

> Puig dice creer que, en política, 'la literatura no mueve nada inmediatamente. Tendrá sus efectos—agrega—, iluminará ciertos problemas con el paso del tiempo, pero una novela no mueve políticamente nada. Yo creo que si hay alguna intención política son los episodios que cuentan los que tienen que evidenciarla. Si el mensaje político se hace muy explícito, la obra se vuelve panfleto y eso sobre el lector tiene un efecto contraproducente'. (14)

Esta cita habla no sólo de una diferencia de historicidad entre estas dos novelas, sino también de una filosofía del arte por parte de Puig que difiere de la de Lemebel.

Lemebel inició su vida artística con protestas que asumían la forma de performance en contra de la dictadura pinochetista; esto tuvo como fin un cambio social y sobre todo, político. Entonces, su arte está enraizado en esta idea de conseguir un efecto inmediato. Sin embargo, publica *Tengo miedo torero* en 2001, once años después de la dictadura, en el mismo Chile. Este tiempo le permite acceder a un juicio sobre los hechos, tiene la ventaja de que el público ya ha logrado un consenso al cual Lemebel puede apelar a través de la obra. Pero entonces, ¿por qué

escribir de algo ya evidente y resuelto ante los ojos de la sociedad? En contraste con Argentina, en Chile nunca podría lograrse nada significativo contra quienes ocupaban posiciones de poder durante la dictadura. Publicada en los últimos años de la vida impune de Pinochet, la obra de Lemebel parece buscar un catarsis para el pueblo chileno en el castigo constante del personaje del Dictador.

Para este personaje nada sale bien. Lemebel le vuelve absurda cada intención de maldad o inteligencia. El plan del Dictador-niño de hacer que sus compañeros de clase comieran bichos en su fiesta infantil se ve frustrado cuando nadie llega a su fiesta. De adulto, es acosado por una esposa que no para de reclamarle y "sacar sus trapos al aire" dejándolo en ridículo constante, como cuando lo describe tratando de completar a su famosa colección de armas:

> Nunca te recriminé por esa pistola de Hitler que tú querías comprar en Madrid cuando fuimos al funeral de Franco. Imagínate pagar treinta mil dólares por un cachureo así. Además, ni siquiera tenías la seguridad de que era auténtica. Y si no fuera porque yo te di el pellizcón en el brazo, si no fuera porque yo me di cuenta que esos falsificadores tenían un canasto de pistolas debajo del mesón, tú caes redondo como gringo tonto con esos españoles ladrones. Yo creo que te vieron la cara de chileno o te reconocieron por las fotos de los diarios. (65-66)

O, el viaje diplomático que hace a Sudáfrica, donde no lo reciben:

> ¿Viste que si me dices eso me pones como tonta, cuando yo siempre tengo la razón? Gonzalo lo sabía, por qué no le hice caso. Imagínate dos días metidos en un avión, con este ruido infernal en la cabeza. Me parece que toda la vida vamos a seguir volando, sin que nadie en el mundo nos quiera recibir. Me siento como esos marxistas rotosos que tú exiliaste después del 11, dando vueltas y vueltas a la tierra sin que nadie nos ofrezca asilo. Porque ya nadie te quiere, porque ya no son los puros comunistas, como tú me decías. Ahora son tus propios amigos, y estoy segura que si Franco viviera, tampoco nos hubiera recibido. Y para qué hablar de ese Somoza, tan compinche tuyo, tan amigo de tu gobierno. ¿Viste cómo terminó con esa bomba? Volando por los aires igual que nosotros. Por suerte ahí se le había agotado la pila, por fortuna se había quedado muda

> transformando su odiosa plática en un ronquido rezongón. Era preferible el insomnio que le provocaban esos fuelles tronadores, a seguir oyendo su rosario de mal agüero. Por eso ahora en el auto, él trataba de no hacer ningún ruido para no despertarla, y que siguiera roncando hundida bajo el sombrero, mientras la muda comitiva regresaba a la ciudad con las sirenas apagadas. (44-45)

El Dictador que tiene "los pantalones amarrados con fierro"[14] no tiene el poder de callar a su propia mujer, mucho menos a la Radio Cooperativa de los del Frente. Lemebel muestra al gran Dictador literalmente cagándose en esos pantalones durante el tiroteo del atentado (156) y es atormentado por pesadillas que no lo dejan dormir, pesadillas donde "él se veía en los ojos de las aves, tan solo y diminuto, tan indefenso abajo recostado en la terraza, como un abuelo muerto, presa fácil para esos pájaros carnívoros." (146)

Más allá de un simple deseo de cumplir con una descripción detallada del mal, con estas descripciones más bien lúdicas del Dictador malo, Lemebel se convierte en justiciero del pueblo chileno pegándole a Pinochet en el último lugar que aún le puede causar daño: el ego, la imagen que Pinochet tenía de sí mismo de un hombre fuerte e inteligente. Se sabe además que eso era muy importante para él por la última entrevista que dio en Miami en compañía de su hija menor, Jaqueline. Esas declaraciones le costaron su desafuero (rechazado inicialmente con base en un diagnóstico de demencia) debido a la lucidez con que se expresó durante la entrevista. Ante acusaciones de coerción y explotación por hacer que su padre confesara en esa entrevista, Jaqueline afirma que "Lo que pasa es que él quería defenderse antes de morir" (Pérez, 2). Así, ella confirma que, a pesar de haberse salido con la suya, a Augusto Pinochet le seguía importando mucho su reputación. Por eso, pese a la falla del atentado en contra del Dictador malo, eso no se traduce en un triunfo del mal. El Dictador tiene que seguir con esa esposa

[14] Pinochet, Augusto. *Akifrases*. Aki Frases, 2015. Web. 26 febrero 2015. http://akifrases.com/frase/125933

fastidiosa aún en el paraíso de la playa; tiene que rehuir de una ciudad que lo quiere matar. No hace falta que muera para que Lemebel pueda cobrar la venganza.

El retrato del Dictador puede ser lúdico y producir risa para el lector, pero no por eso deja de cumplir con los elementos cabales del personaje malo del melodrama. No por chistoso deja de ser matón. El Dictador en su rol de malo sigue siendo motor de la anécdota (Thomasseau, 45) pues sin él, no hay necesidad de un atentado ni del Frente. Finalmente, una coincidencia inquietante con la Historia real es que Pinochet, y entonces su personaje, cumplen incluso con las características físicas que Thomasseau señala que son típicas de los personajes malos del melodrama: "Su apariencia física era esterotipada: 'Cabellos negros, ojos grises, rostro pálido.'" (43)

Ya detalladas las características del mal, es necesario entonces hablar del bien. Por ahora la discusión de las características de los personajes buenos del melodrama se guardará para más adelante, cuando se analice a las heroínas Molina y La Loca del Frente como protagonistas de la novela sentimental. Sin embargo, antes hay que señalar aquí algunos de los temas comúnmente tratados con respecto a los personajes buenos en el melodrama clásico para mostrar que efectivamente estas dos protagonistas cumplen con los elementos de las heroínas melodramáticas.

Primero, está el tema denominado por Thomasseau "la inocencia perseguida", estipulando que hay precisamente un/una inocente sufriendo una opresión injusta. "La característica fundamental de todos los héroes de melodrama es ser puros y sin mácula, y oponer a la negrura de los designios del malo una virtud sin claudicaciones." (45-47) Ambos personajes buenos, Molina y La Loca del Frente, cumplen con este requisito. En las dos novelas cuenta cada quien cuenta cómo han sido menospreciados y abusados por la sociedad por su condición de

locas, es decir, por no caber en un rol de género aceptado por la sociedad; sin embargo, ninguno de ellos ha pagado a los demás con la misma moneda y es sólo a partir de los respectivos encuentros con sus "amores" que empiezan a tener un trato digno.

Otro tema recurrente en el melodrama clásico, según Thomasseau, es el enclaustramiento y el vagabundeo (46). El tema del enclaustramiento se ve en *El beso de la mujer araña* mientras el vagabundeo se trata en *Tengo miedo torero*. El enclaustramiento se percibe fácilmente en el tema de la encarcelación, mientras el vagabundeo es algo que cuenta haber sufrido La Loca del Frente desde que su padre la echó de su casa por no querer entrar al ejército; después de eso se vio forzada trabajar como prostituta hasta que la "adoptó" su amiga loca, La Rana, quien le enseñó a bordar como oficio (16-17). Por ese vagabundeo de su pasado, La Loca del Frente está tan encariñada con la que es su casa ahora aunque se describa como "flacuchenta", "apenas una barandilla para tender sábanas", y "bambalina sujeta únicamente por el arribismo urbano de tiempos mejores. Tantos años cerrada, tan llena de ratones, ánimas y murciélagos que la loca desalojó implacable." (9-10).

Por último, cabe mencionar que hay un personaje recurrente en el melodrama clásico que no es ni malo, ni bueno: el cómico.

> El melodrama, más que una mezcla de géneros que operaría sobre las situaciones con el conjunto de los personajes dramáticos, practica una especie de yuxtaposición de géneros que le adjudica al personaje cómico la función de intervenir inmediatamente después, o algunos instantes antes, de las escenas más patéticas. La dificultad para el melodramaturgo consistía en reducir la artificiosidad de esta inclusión cómica. Los personajes cómicos pueden dividirse en cuatro grandes categorías: las matronas, los bravucones, los soldados y los tontos. (Thomasseau, 48)

El beso de la mujer araña prescinde de este tipo de personaje; en cambio, *Tengo miedo torero* sí lo incluye en la esposa del Dictador. Ella cumple aquí con el rol de la matrona cómica, de

manera que es una mujer frívola y supersticiosa que sigue ciegamente los consejos de un brujo, Gonzalo. Gonzalo la asesora sobre temas que van desde la estética hasta el tarot. De acuerdo a las recomendaciones de Gonzalo, la mujer del Dictador sugiere en un tono mandón y engorroso, remedios ridículos a problemas reales. Por ejemplo, propone un cambio en los colores de los uniformes militares y un tratamiento de estética como solución al problema de que el país ya no quiere al Dictador.

> Semana a semana las mismas discusiones le llenaban la cabeza. Que Gonzalo me dijo, que Gonzalo dice, que Gonzalo cree, que debieras tomar en cuenta la opinión de Gonza, que es tan fino y tiene tan buen gusto. Y dice que todo es cosa de estética y color. Que la gente no está descontenta contigo ni con tu gobierno. Que la culpa la tiene el gris de los uniformes, ese color tan depresivo, tan sobrio, tan apagado, tan poco combinable. Imagínate que con rojo es la única manera que se ve bien, la única forma de armonizarlo. Mira qué contradicción. Mira qué brillante es Gonzalo al pensar así. Y tú no lo tomas ni en cuenta cuando te corta el pelo y te sugiere teñirte esas canas grises de celeste azulado. Por tus ojos, dice él. ¿Por qué otra cosa va a ser? ¿Ah? Además, esas cejas blancas que parecen chasquillas. ¿Por qué no dejas que Gonza te las pinte y te las depile?, para que la gente te vea los ojos y aprenda a quererte, digo yo. (29-30)

Como matrona cómica y con su simplificación ridícula del asunto a la mera estética, la esposa del Dictador logra aflojar un poco la tensión de la trama sin que el lector pierda de vista la seriedad del tema. No es casualidad "que con rojo es la única manera que se ve bien", rojo que también es el color de la sangre; es un rasgo de humor negro, pero funciona igual para provocar «estira y afloja» en la tensión de la trama que mantiene el suspenso, lo cual es un efecto muy importante para el melodrama, como se verá más adelante. Por ello existen muchos discursos absurdos como éste en la obra y siempre vienen después de escenas particularmente intensas. Por ejemplo, la primera irrupción de la esposa del Dictador como matrona cómica viene luego de que La Loca del Frente le cuenta a Carlos del abuso físico y sexual que sufrió a mano de su padre

militar (16-17). Aparece ella después de casi todas las escenas de acontecimientos que constituyen un parteaguas en la historia: cuando Carlos deja entender que un día se irá para siempre (39), cuando la Loca renuncia a trabajar con la señora esposa de un militar (61-63), después de la escena del sexo oral (97-101), cuando la Loca le reclama a Carlos su falta de confianza y entonces establecen una clave secreta (120-122) etc. Además, conforme aumenta la tensión del relato, también aumentan las irrupciones de la matrona cómica hasta que al final del relato cambian de perspectiva de manera veloz, incluso dentro del mismo capítulo, pese a que antes los capítulos estaban completamente separados según la perspectiva. Así se ve que la esposa del Dictador cumple con el papel canónico del melodrama clásico de la matrona cómica, su participación aumenta según la tensión de la trama que ella debe aliviar.

2.1.2 Monólogo

Para cerrar el análisis de las características de los personajes del melodrama clásico se debe hablar del monólogo melodramático. Este es un recurso que se utiliza frecuentemente, no sólo en el melodrama clásico, sino también en las obras de Puig y Lemebel. Todos los personajes antes mencionados se expresan en varios momentos a través de monólogos. En el melodrama clásico se puede encontrar dos tipos: el monólogo recapitulativo y el monólogo patético (Thomasseau, 31).

El monólogo recapitulativo cumple la función del coro del teatro clásico griego de resumir y explicar lo que ha transcurrido en la obra hasta ese punto. A pesar de la desaparición del coro, la necesidad de sus funciones aún estaba latente dentro del melodrama clásico debido a que uno de los propósitos principales de sus creadores era lograr que éste fuera un género

pedagógico para un público mayormente iletrado.[15] Los monólogos recapitulativos entonces servían como un repaso para el público de lo que acaban de ver que los ayudara a entender mejor los temas de la obra. Obviamente, éste no es el caso de Puig y Lemebel. Por el simple hecho de ser novelas escritas con el fin de ser leídas ya están destinadas a un público con un nivel de educación en promedio más alto, por eso sólo *El beso de la mujer araña* emplea una versión más moderna del monólogo recapitulativo.

El beso de la mujer araña utiliza el monólogo recapitulativo cuando Molina cuenta las películas. Como éstas se tienen que contar por partes o se interrumpe el cuento por enfermedad, sueño o discusiones, al empezar a contar de nuevo Molina casi siempre le pregunta a Valentín dónde había dejado de contar y él contesta con un resumen de la película hasta el momento. Por ejemplo cuando Valentín cuestiona:

> -¿Cómo termina la película?
> -¿Dónde habíamos quedado?
> -En que ella iba a trabajar para los maquís, pero sobre viene el contrato para ir a filmar a Alemania. (88)

Por lo general, no son resúmenes muy largos pero sí recursos necesarios, ya que no sólo se interrumpe a las películas en la novela de Puig, sino, en muchos casos, también a la estructura de la misma "narración" de la novela, lo cual hace muy difícil que el lector se reincorpore en las historias de las películas sin ayuda. Esto se debe a que la novela de Puig es una de las primeras en usar la técnica de la *narración ausente.* La *narración ausente* se llama así porque, al nivel de la enunciación, carece de una estructura clara y continua y opta entonces por alternar entre estructuras de otros ámbitos como el cine, la teoría, etc. para así huir a la necesidad de una voz que, por poner orden a la historia, por el hecho de ser única, termina no sólo ordenando sino

[15] Vease nuevamente la cita de las páginas 24-25 del presente trabajo

calificando a lo contado. Uno de los primeros en hablar sobre esto era Marcelo Coddou en 1978:

> Caso extremo de reacción frente a la potestad omnisciente del narrador tradicional, en *El beso de la mujer araña* el narrador se hace invisible y reduce casi su papel a mero registrador de voces, en actitud de irrestricta neutralidad frente a lo que ocurre en la realidad ficticia. Esta forma de dialogo, mantenida en su disposición dramática desde el comienzo al fin, con mínimos, aunque significativos, cortes, que no constituyen—según veremos—adherencias narrativas o descriptivas, es el modo dominante de presentación de la historia básica.
>
> La técnica, hábilmente sostenida, tiene como finalidad permitir que el lector conozca a los personajes sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensan y les ocurre, reflejado en lo que dicen. (2)

Quizás la muestra más clara de esto, y también de la interpretación moderna de Puig del monólogo recapitulativo, son los pies de página: se leen como una analogía de la teoría homosexual, un resumen y una explicación de las líneas principales del tema que sirven para contextualizar lo particular[16] de la anécdota sin suponer una interpretación de la misma. La inclusión de estas teorías sin comprometerse con una de ellas tiene fines didácticos, porque educa al público sobre la larga historia de la homosexualidad y sus interpretaciones en la sociedad. Sin embargo, es didáctico no sólo por el hecho de incluir esta historia, sino también porque la homosexualidad como tal era aún un tema tabú aún en Latinoamérica al momento de escribir la novela y esto hacía que la mayoría del público permaneciera ignorante ante el mismo.

El otro tipo de monólogo melodramático, el monólogo patético, es mucho más común. Aquí "patético" se refiere a la desdicha del personaje: una opresión o un sufrimiento inmerecido(s) que provoca lástima. Tradicionalmente el monólogo patético es muy importante, quizás más importante que el monólogo recapitulativo, porque es el medio a través del cual se

[16] Aquí utilizo el término particular según Alatorre para denotar el carácter singular de la anécdota melodramática.

abren ante el público los pensamientos más íntimos de los personajes. Esta apertura provoca el *pathos* que, según Thomasseau siguiendo a Aristóteles, es necesario para lograr que el público se identifique con los personajes y así llegue a experimentar la catarsis (31). Esto se vuelve aún más esencial en el melodrama porque el género mismo es una apelación a los sentimientos en que "…no se busca suscitar sólo lo trágico sino también lo patético, la sensación y lo sensacional a un mismo tiempo." (Thomasseau, 40) Mientras el monólogo recapitulativo aparece únicamente en la novela de Puig, el monólogo patético está presente en las dos novelas. Además, es usado por varios personajes dentro de la misma novela, pero con un giro contemporáneo.

En las dos obras, el monólogo patético toma la forma de un monólogo interior o corriente de consciencia. Es un desahogue de sentimientos enfrente del lector que nos permite conocer más a fondo o confirmar lo que sospechamos de los personajes. En *El beso de la mujer araña* esto se percibe principalmente en el personaje de Molina y se marca tipográficamente con letra cursiva. Se sabe que las cursivas sirven para evidenciar ese monólogo interior y que estamos ante el interior de Molina desde la primera vez que se aparecen, porque se usan para contar la historia del ciego del bosque inmediatamente después de que Valentín le dice a Molina que piense en "algo lindo" (95-96) para que se le vaya el dolor mientras Valentín estudia. Sólo a Molina le gusta pensar de día en las películas para distraerse y Valentín esta vez no la está comentando. Este monólogo interior se vuelve monólogo patético cuando empiezan a auto-interrumpirse los pensamientos íntimos de Molina en la historia del ciego en el momento en que está describiendo la cara del novio desfigurado.

> *Una cicatriz desde la punta de la frente que corta una ceja, corta el párpado, tajea la nariz y se hunde en el cachete del lado contrario, una tachadura encima de una cara, una mirada torva, mirada de malo, estaba leyendo un libro de filosofía y porque le hice una pregunta me echó una mirada torva, ¿qué es peor, que te echen una mirada torva, o*

> *que no te miren nunca?, mamá no me echó una mirada torva, me condenaron a ocho años por meterme con un menor de edad pero mamá no me echó una mirada torva, pero por culpa mía mamá se puede morir, el corazón cansado de una mujer que ha sufrido mucho, un corazón cansado, ¿de tanto perdonar?, tantos disgustos toda la vida al lado de un marido que no la entendió, y después el disgusto de un hijo hundido en el vicio, y el juez no me perdonó ni un día, y delante de ella dijo que yo era de todo, lo peor, un puto asqueroso, para que no se me acercara ningún chico por eso me condenaba a ni un día menos de lo que decía la ley, y después que dijo todo eso mamá tenía los ojos fijos en el juez, llenos de lágrimas como si alguien se le hubiese muerto, pero cuando se dio vuelta y me miró me hizo una sonrisa, «los años pasan pronto y si Dios me ayuda yo voy a estar viva» y todo va a ser como si nada fuera, y cada minuto que pasa el corazón le late, ¿cada vez más débil?, qué miedo que el corazón se le canse y ya no le pueda más latir, pero yo no le dije ni una palabra a este hijo de puta, de mami ni una palabra le conté jamás, porque si se anima a decir una palabra tonta lo mato a este hijo de puta, ¿qué sabe él lo que es sentimientos?, ¿qué sabe lo que es morirse de pena?, ¿qué sabe él lo que es tener la culpa de que mi mami enferma se ponga cada vez más grave?, ¿mi mami está grave?, ¿se muere mi mami?, ¿no me va a esperar siete años hasta que yo salga?, ¿cumple la promesa el director de la penitenciaría?, ¿será cierto lo que me promete?, ¿indulto?, ¿reducción de pena?,* (101-102)

Estos pensamientos muestran el patetismo del personaje al contemplar la tristeza de su situación y los sentimientos encontrados que tiene con respecto a Valentín. Igual que "la mirada torva" del novio del cuento, la de Valentín la hirió. La transferencia de los pensamientos sobre el novio a Valentín es aún más natural para Molina, quien dice estar "siempre con la heroína" (27): porque entiende que se hiere con la actitud de Valentín porque en el fondo lo empieza a querer ("¿qué es peor que te echen una mirada torva, o que no te miren nunca?,"). Pero al mismo tiempo, por primera vez se entera el lector de "la promesa" del director que sería la solución a la vida suya y de su mamá sólo que al costo de la de Valentín. El monólogo patético aquí sirve para abrir ante el lector el conflicto sentimental principal de la novela, sin la cual carecería de tensión dramática este cuento, especialmente si se toma en cuenta la *narración ausente*.

Sin tales revelaciones habría una ausencia de motor de relato, sobre todo si se considera que casi toda la trama consiste en la observación de dos tipos encerrados; pero con la introducción de estos deseos secretos, el lector se intriga porque sabe que pronto tendrá que elegir entre dos impulsos grandes de la vida: la libertad y el amor. Tanto es así que la única forma de resolver la anécdota es a través de otro monólogo patético. Molina se muere en el penúltimo capítulo, pero para saber si valió la pena o no, se tiene que saber no sólo qué fin tuvo Valentín sino cuál fue su *sentir*. Molina podría haber salido de la cárcel y nunca haber hecho caso a lo que le pidió Valentín. Pudiera haber elegido la libertad. Molina sabía lo que podría sucederle al cumplir con lo que le había pedido Valentín, como señala el reporte: "…la acción previa del procesado concerniente a su cuenta bancaria indica que él mismo temía que algo le podía suceder." (262) Molina eligió entonces el amor y, para saber si lo logró, hay que conocer a los sentimientos de Valentín, entonces los reclamos anteriores que se ven en el monólogo patético de Molina son una premonición de la aclaración final: "¿qué sabe él lo que es sentimientos?, ¿qué sabe lo que es morirse de pena?,". Como ya se ha mostrado en el análisis del último sueño de Valentín, esa escena final muestra claramente el amor que Valentín siente por Molina, no puede separar a Molina de sus deseos y pensamientos. Molina consiguió despertar el amor en Valentín, por lo cual murió. Esto se sabe gracias al monólogo patético que nos abrió una ventana al alma de Valentín.

En *Tengo miedo torero* el monólogo patético constituye gran parte de la narración de los dos personajes principales: La Loca del Frente y el Dictador. En el caso del Dictador, éste es sólo un recurso más que se utiliza para remarcar la maldad absoluta de este personaje. Así se puede confirmar que las atrocidades, como las desapariciones y las demostraciones del poder de su mando, el toque de queda y el control de masas, etc., son todas ideas suyas. Además, al estar

enterado de los pensamientos íntimos del Dictador a través del monólogo patético, el lector se da cuenta de que éste no sólo no se arrepiente de ninguno de sus actos, sino también desprecia a todos los que no cumplen con su visión de Chile.

> Los pastos ardía anaranjados por el ocaso, y muy poca gente se veía en el camino, porque aún la primavera no era tan calurosa. En el verano esto será una feria, pensó, una tropa de pobres que se toman la micro los domingos para mojarse el poto en ese río. Podría prohibir la entrada a este valle, dejar ingresar solamente a los propietarios y turistas. Pero cómo hablarían esos opositores, dirían que me creo patrón de fundo, que el país es de todos, y más aún el Cajón del Maipo, que está tan cerca de Santiago. A sólo media hora, por eso vienen tantos cabros con sus novias a estudiar. Como esa pareja del sombrero amarillo. Ahora que la caravana tomaba la cuesta, pudo recordar, volviéndola a ver en el faldeo rocoso. Él corriendo con la cámara fotográfica, muy joven, con el pelo al viento y la camisa abierta. Y ella tan señorita de sombrero, tan dama y colijunta sentada de medio lado en el pasto. Tan extraña esa mujer como de una foto antigua. Tan rara con esos hombros anchos y esa cara de hombre. Y ahora que lo pensaba mejor, ahora que la recordaba con más calma, caía en cuenta que era eso. ¡Un maricón!, gritó indignado despertando a su mujer que saltó en el asiento perdiendo el sombrero. ¿Qué cosa? Qué te pasa hombre que me asustaste. ¿Te acuerdas de aquella pareja del sombrero amarillo, cuando veníamos? Eran homosexuales, mujer, dos homosexuales. Dos degenerados tomando el sol en mi camino. A vista y paciencia de todo el mundo. Como si no bastara con los comunistas, ahora son los homosexuales exhibiéndose en el campo, haciendo todas sus cochinadas al aire libre. Es el colmo. Eso sí que no lo iba a soportar; mañana mismo hablaría con el alcalde del Cajón del Maipo para que pusiera vigilancia. (45-46)

En el caso de La Loca del Frente el propósito del uso del monólogo patético es otro. Al igual que Molina en *El beso de la mujer araña*, los monólogos patéticos muestran el amor que La Loca siente por su joven revolucionario, Carlos. Pero en el caso de La Loca, eso no es ninguna revelación ni para el lector ni para los otros personajes. Ella es muy explícita con Carlos en su coqueteo, y él se presta al juego respondiéndole con apodos como “mariposa”, “dama”, “reina”, “princesa”, etc. Sin embargo, algo que contienen los monólogos patéticos de La Loca

que está ausente en los de Molina es el presentimiento de la fatalidad de ese mismo juego del amor. La Loca se deja llevar e incluso emociona, mas nunca por completo. Los monólogos patéticos le sirven a La Loca para poner los pies en la tierra y acordarse de que el suyo es un amor imposible. "Soy una vieja loca, se dijo, sintiéndose tan efímera como una gota de agua en la palma de su mano. Y Carlos lo sabe, es más le gusta que sea así. Se siente acunado en esta casa, se deja querer. Nada más, eso es todo." (51) Y luego,

> Y en realidad, la Rana y el chiquillo de mierda tenían razón; ella era un loca necia, una vieja estúpida que se dejó embaucar por la cortesía universitaria y el trato amable de ese mocoso. Y era sólo eso, pura amabilidad, puro agradecimiento por haber prestado su casa y su tiempo a esos revolucionarios que no tenían corazón. (137)

Como estos últimos ejemplos hay muchos, pero uno los mejores es cuando en un monólogo patético no sólo reconoce que este amor es una ilusión, sino ese mismo reconocimiento le quita el poder de ni siquiera vivir la emoción que va ligado a un amor perdido.

> Pero no pudo llorar, por más que trató de recordar canciones tristes y arpegios sentimentales, no podía desaguar el océano atormentado de su vida….Carlos no se merece ni una lágrima, ni una gota, de ninguna manera desperdiciar la joya de su pena en alguien tan malagradecido, tan enigmático el lindo marchándose así. Sin siquiera decirle chao. Tomándola, dejándola como si ella fuera una cosa, una caja más para el decorado. Diciéndole siempre: después te explico, tú no entiendes, mañana conversamos. ¿Creía que ella era una loca tonta, una bodega para guardar cajas y paquetes misteriosos? ¿qué se creía el chiquillo de mierda que ella no se daba cuenta? ¿qué tanta reunión de barbones en su casa? ¿qué tanto estudio? Mira tú. ¿Ah? Que si se hacía la lesa, era nada más que por él. (35-37)

Es un monólogo patético que desahoga sobre la incapacidad de desahogarse y así pone el quehacer del monólogo patético de cabeza, aquí éste se vuelve un cuestionamiento de la función

del deseo, más filosófica que emocional, aunque la conclusión de tanto filosofar es que uno se deja llevar. Por mucho que quisiera que se cumpliera este sueño de amor no puede llorar porque nunca creyó de verdad que fuera una posibilidad. "No alcanza a ser decepción, querido amigo. Nada más que darse cuenta que una loca tonta de amor siempre estará dispuesta a ser engañada…, utilizada." (188)

2.1.3 Peripecias de la anécdota

Ya establecido el rol simple de los personajes maniqueos y los mecanismos que se utilizan para establecerlos, hay que darles cuerpo, es necesario reenfocar la atención sobre lo importante del melodrama: la anécdota. Para esto, se precisa empezar por una indagación en la temática del melodrama. Thomasseau pone el siguiente ejemplo:

> Un artículo del *Diario de debates* de 1823, al comentar *La Pauvre Orpheline*, de Caigniez y Paccard, reúne en algunas líneas los elementos principales de la temática de los melodramas clásicos: 'El interés de este melodrama parte de la misma base que todos los melodramas pasados, presentes y futuros. Aparecen en ellos un opresor y una víctima; un malvado poderoso que aplasta la debilidad y la virtud, hasta el momento en que el cielo se inclina por el inocente y fulmina al culpable. Todo esto no es nada nuevo, pero encuentra eco en un fondo inagotable de justicia y de humanidad que late en los espectadores…(35-36)

Esta cita sirve a Thomasseau como buen punto de partida para sus propias indagaciones porque no sólo reúne en una descripción todas las características generales del melodrama sino también explica la clave de su éxito. El esquema del opresor contra el oprimido es una verdad humana que persiste en el mundo real y por eso el arte que apela a este tema universal conserva su relevancia. Entonces, cuando se habla de la anécdota melodramática estamos en realidad ante un

solo tema, también simple como sus personajes: el opresor contra el oprimido. Sin embargo, el trabajo principal de la anécdota del melodrama es volver complicado lo que puede parecer simple. Aún tratándose de este único tema, la frecuencia y variedad de las peripecias anecdóticas, los enredos de la trama, las barreras y frustraciones a los deseos sencillos y naturales de unos personajes también simples hacen que la anécdota cobra una complejidad. También por eso, este tema único se ha demostrado ser una fuente inagotable que sigue proporcionando a la anécdota del género melodramático una variedad que hasta el momento no ha tenido fin. Esto lo confirma el mismo padre del melodrama, Pixérécourt, cuando dice, "El melodrama tiene como base el triunfo de la inocencia oprimida, el castigo del crimen y de la tiranía. La diferencia radica en los medios que conducen a este triunfo y a este castigo." (35) A continuación se van a explorar algunos de "los medios" más comunes, recursos y temas del melodrama clásico similares a los que ya se han visto en secciones anteriores pero esta vez enfocados a los que surgen al nivel de la anécdota.

2.1.4 Los Títulos

Un melodrama debe ostentar un buen título, seleccionado con tanto cuidado como el nombre de sus protagonistas. Thomasseau señala lo importante de este recurso para el género desde sus comienzos citando a varios críticos de la época clásica del melodrama:

> 'Para hacer un buen melodrama', escribía Hapdé, uno de los melodramaturgos más célebres de su tiempo, 'basta con conseguir un título y calcular bien su efecto.' Aunque este texto, redactado en 1815, se titula *Plus de mélodrames* y canta la palinodia, no por ello es menos revelador de la importancia del título en la concepción de los melodramas. 'Los autores', escribía *Le Courrier des Spectacles*, 'conocían el poder de las palabras. Un nombre extraordinario es una especie de talismán para la multitud. Su imaginación se pone a jugar de antemano, forja mil ideas singulares y confusas…' (32)

El título es importante porque desde allí empieza a formar los lazos con el público, despertando con anticipación el *pathos* necesario para conectarse posteriormente con los personajes y sus situaciones particulares.

Thomasseau nota que la mayoría de los melodramas históricos tienen como título el nombre del héroe/heroína. Esto es lo que sucede con *El beso de la mujer araña*. Título enigmático, el mismo interpela al lector acerca de qué es una mujer araña, cómo es el beso de una mujer araña, y quién es la mujer araña. Como se irá descubriendo, la mujer araña es Molina porque Valentín así la denomina por ser quien "atrapa a los hombres en su tela." (249) En el caso de Lemebel, se dice que él también en un inicio pensaba llamar su libro simplemente con el nombre de la protagonista, La Loca del Frente. Sin embargo, eligió al final el verso de una canción de Sara Montiel, *Tengo miedo torero*, que dentro de la novela funciona como contraseña entre La Loca del Frente y Carlos para poder identificarse en la clandestinidad.[17] Cada uno de esos dos títulos, igual de enigmáticos que el de Puig, hubieran despertado un interés y un *pathos* con su público, pero la elección de este último dice mucho sobre las intenciones de Lemebel, en contraste con las de Puig. Mientras Puig decide destacar de manera clásica la situación de la protagonista, Lemebel hace hincapié en el carácter político de su obra al escoger para su título, no ya el de "la Loca…", cuyo objetivo personal era la conquista amorosa de Carlos, sino el de aquel lazo que los une en la lucha política y el amor a la patria. Como antes se vio la diferencia entre Puig y Lemebel en el trato de los personajes malos en cada obra, aquí se ve de nuevo la diferencia ideológica que estos dos autores mantienen ante el rol del arte en la política. El título

[17] "Tengo miedo torero." *Wikipedia*. Wikimedia, Inc., 31 julio 2014. Web. 26 febrero 2015. http://es.wikipedia.org/wiki/Tengo_miedo_torero#cite_note-mercurio991125-6

de Lemebel prepara el lector desde un inicio para los giros que se van a dar en los temas principales del melodrama clásico, mientras el título de Puig comunica intenciones de respetar los limites del género.

2.1.5 La Persecución

La persecución es un tema recurrente en el melodrama clásico que se usa para demostrar de manera activa la opresión del protagonista. Para que exista la dinámica de opresor/oprimido tiene que haber una persecución por parte del opresor hacia su víctima. Esto está más que presente en la obra de Puig con la encarcelación, tortura y manipulación de los personajes por parte de la dirección de la penitenciaria. Tanto Molina como Valentín son víctimas claras con quejas concretas de daños; esto cambia un poco en la obra de Lemebel. La Loca del Frente y Carlos, como la mayoría de los habitantes de Santiago y del país, son gente de baja clase media, limitada en sus recursos económicos y con su libertad y dignidad avasalladas por la dictadura, pero son víctimas en el mismo sentido en que todo Chile lo era. No eran blancos especiales del Dictador o el ejército ni particularmente desdichados. Es más, con su afán de enterrar la cabeza como avestruz en la radio del ayer, si Carlos no hubiera llegado a la vida de La Loca, quizás la situación del país nunca la habría afectado de manera personal. Esta actitud es más bien uno de los rasgos principales del realismo, como explica Alatorre:

> Cada espectador sabe bien que, aun en las más grandes tormentas personales, se sigue trabajando, comiendo y durmiendo, que nadie es héroe. La actuación realista exige representar precisamente este enfoque del ser humano; no del héroe de epopeya, sino del que se sobrepone calladamente a la vida. ¿Cuándo es que se grita en el lento deterioro? (63)

Este "lento deterioro" de los personajes representa con nítida verosimilitud la caída de los países atrapados en una realidad que cada día se vuelve más insoportable. No obstante, esta representación, que se apega más al realismo que al melodrama, reduce el suspenso de la obra ante la ausencia de la apremiante necesidad de que exista un perseguido. Aquí entonces se puede apreciar uno de los giros que Lemebel imprime al tema de la persecución en el melodrama clásico. El suspenso en la obra de Lemebel es provocado por las víctimas, quienes han tomado las riendas para planear un atentado. Como se explicará a detalle más adelante, Lemebel se apega más a un melodrama romántico, que considera el asunto de las revoluciones como una lucha digna contra una persecución colectiva. Lo interesante de este giro al instrumento clásico de la persecución que da Lemebel radica en muchos sitios: en primer lugar, el cambio permite una libertad de acción a las víctimas-protagonistas que retiene la atención del lector del siglo XXI, acostumbrado al realismo; segundo, permite guardar una relación más estrecha con la realidad como tal; y finalmente, logra todo esto sin sacrificar el lugar privilegiado de la moral y la justicia, es decir, no otorga demasiado poder a los protagonistas y entonces pueden seguir ubicándose como victimas.

En el melodrama clásico la persecución termina cuando llega la justicia, lo cual siempre sucede. Las coincidencias "posibles"[18] de la anécdota melodramática privilegian el azar en las vueltas que da la historia, pero precisamente para destacar al final lo que nunca se puede dejar librado a la casualidad: el deber moral. Esto lo afirma Thomasseau cuando dice que,

> …la justicia inmanente termina por tener siempre la última palabra: literal y figuradamente, puesto que la mayoría de los melodramas clásicos terminan por una máxima moral. No todo es azar en los melodramas, sino azar como 'contingencia radical', al decir de los filósofos (Lefebvre), dirigido por una potencia metafísica que en

[18] Según Alatorre

> la mayoría de los casos actúa con el nombre de Providencia y que algunos personajes denominan Dios. El ateísmo es uno de los rasgos que permiten reconocer al malvado. (37-38)

Curiosamente, aunque Lemebel rompe con el tema de la persecución como algo puntual, conserva esta idea de una justicia divina. El Dictador es un ateo, típico de los malvados (como señala Thomasseau), y por ello no hace caso a los augurios de su mujer. Sin embargo, ella, con la ayuda de Gonzalo, predice varias cosas en la vida del Dictador a través de la historia, incluyendo el atentado. Esto provoca que el Dictador reconozca un poder sobrenatural en todo aquello:

> Algo de bruja tenía su mujer, reflexionó el Dictador, amodorrado en su cama, recordando sus recomendaciones de mal agüero inspiradas en el Tarot de Gonzalo. Desde ahora le haría caso, tomaría en cuenta sus opiniones y era posible que nombrara a ese maricucho asesor consejero del gobierno. (170)

Tampoco este pensamiento es simplemente otra burla del Dictador, porque también se demuestra la creencia en una justicia divina en los pensamientos de La Loca:

> A las dos cuadras recién pudo sentarse en un banco, acezando, sintiendo, más que el dolor, la humillación de ser golpeado por ese perro de uniforme verde. Sin motivo, sin ninguna razón, estos desgraciados apalean, torturan y hasta matan gente con el consentimiento del tirano. Malditos asesinos, pensó, pero ya van a ver cuando Carlos y sus amigos del Frente les vuelen la raja de un bombazo. La vida es muy justa y ya les va a tocar a ellos, siguió pensando al pararse y caminar cojeando hasta la Plaza de Armas, donde esperó encontrar tranquilidad ese día de mierda. (147)

Tomando en cuenta estos datos de ambas novelas, al parecer sólo Lemebel se atreve a renovar el género con su giro del tema de la persecución; pero, como se vio más arriba, éste alteró la forma sin variar o desmerecer su fin. La justicia al final todavía se alcanza, quizás de distinta manera, pero se logra. En contraste, mientras Puig conserva el tema de la persecución en su forma clásica original al contrario de Lemebel, es una persecución sin la esperanza de una justicia redentora. Este es un giro mucho más impactante para el género melodramático que, con

ese presentimiento de la fatalidad de la persecución sobre los personajes, en algún sentido trastoca los límites del mismo para rayar en lo trágico. Uno de los mejores ejemplos de esto es cuando, debido a su estado débil, Valentín le pide a Molina que le redacte una carta al amor de su vida, Marta. En la carta Valentín confiesa el deseo que él tiene de ser salvado al mismo tiempo que dice no creer en esa posibilidad:

> -…pero adentro mío tengo otro torturador…y desde hace días no me da tregua…Es que estoy pidiendo justicia, mirá qué absurdo lo que te voy a decir, estoy pidiendo que haya una justicia, que intervenga la providencia…porque yo no me merezco podrirme para siempre en esta celda, o ya sé, ahora veo más claro, Marta…tengo miedo porque estoy enfermo…y tengo miedo…miedo terrible de morirme…y que todo quede ahí, que mi vida se haya reducido a este poquito, porque pienso que no me lo merezco, que siempre actué con generosidad, que nunca exploté a nadie…y que luché, desde que tuve un poco de discernimiento…contra la explotación de mis semejantes…Y yo, que siempre putié contra las religiones, porque confunden a la gente y no dejan que se luche por la igualdad…estoy sediento de que haya una justicia…divina. Estoy pidiendo que haya un Dios…con mayúscula escribilo, Molina, por favor…
> -Sí, seguí.
> -¿Cómo iba?
> -«Estoy pidiendo que haya un Dios.»
> -…un Dios que me vea, y me ayude, porque quiero salir algún día a la calle, y que sea pronto, y no morirme. Y a veces me pasa por la cabeza que nunca, nunca más voy a tocar a una mujer, y no me puedo conformar…
> […]
> -…Qué terrible es perder la esperanza, y eso es lo que me ha pasado…el torturador que tengo adentro me dice que ya se acabó todo, que esta agonía es mi última experiencia sobre la tierra…y hablo como un cristiano, como si después viniera otra vida, que no la hay, ¿verdad que no?... (172-174)

Entonces, se puede decir que el tema del melodrama clásico de la persecución aparece tanto en la novela de Puig como en la de Lemebel. Cada uno de los autores realiza un giro

distinto sobre este tema en sus novelas. En la novela de Puig está la persecución clásica de las víctimas pero también una ausencia total de justicia en esta vida o la posibilidad de encontrarla en una vida venidera. En cambio, Lemebel habla de una justicia divina, pero una que ayuda a los malos igual que a los buenos. En ninguna de las novelas hay consecuencias para el malo ni cura para el daño que provoca. Las novelas son didácticas en su afán de querer arrojar luz sobre los males de la sociedad, mas no hay lección de advertencia para los que quisieran hacer mal. Es decir, a pesar de sus distintas maneras de presentar el tema clásico de la persecución, curiosamente la visión que terminan proyectando del mundo, además de ser muy similar, es bastante fatalista. El fatalismo en sí es un giro al melodrama clásico del cual se hablará más adelante.

2.1.6 El Presentimiento y El Reconocimiento

Dada la fatalidad de las situaciones de los personajes de cada novela, la única resolución que se puede esperar de estas historias viene en la forma de un reconocimiento por parte de los personajes. Según Thomasseau, "El reconocimiento señala a la vez un retorno al punto cero del comienzo y la atonía dramática por la desaparición del malvado…Además, forja un juego de preparación patética y dramática que el melodrama utilizó con frecuencia: el presentimiento." (39). Los presentimientos de los personajes tanto en la novela de Puig como en la de Lemebel, llegan como "corazonadas" de un mal porvenir. Varias de éstas ya se han citado, como el presentimiento de la muerte que tiene Valentín a dictar la carta, el retiro que hace Molina de sus fondos en el banco antes de morir, y cuando Valentín recuerda que no está solo mientras comparte los ideales de sus compañeros. Este último es "la punta del ovillo" que presagia el reconocimiento final de la obra, que ocurre durante el último flujo de consciencia de Valentín

antes de la muerte. Aquí no sólo deja vislumbrar el hecho de que Valentín no está solo políticamente sino que tampoco lo estará sentimentalmente si logra conservar el amor compartido en sus pensamientos. En la obra de Puig, el reconocimiento final se siente como una especie de resumen catártico de lo acontecido porque en realidad mucho ya había sucedido antes. La tesis de las ideas como una compañía constante se planteó antes, cuando Valentín habla de sus compañeros; y los sentimientos de Molina hacía Valentín se desarrollan en varios momentos a través de la novela. Lo único faltante, cómo ya se demostró en secciones anteriores, era resolver lo que sentía Valentín por Molina. En realidad, esta escena sirve más como una confirmación del amor que como un descubrimiento. Así, la anécdota termina en una linda aunque esperada conclusión que se puede justificar, en algún sentido, debido a la lentitud de su entrega. Thomasseau explica la importancia de la velocidad del reconocimiento así:

> La persecución mantiene el suspenso; el reconocimiento nos libra de él bruscamente. Cuanto más rápido sea, más poderoso será el efecto patético. En suma, el reconocimiento repara la serie de errores que habían hecho posible desarrollar la intriga; y en efecto, es en la originalidad de esos equívocos donde reposa el interés anecdótico del melodrama. (39)

Se siente lento todo lo que tiene que decir Valentín en ese momento, no porque carezca de acción la escena, al contrario, es el momento en que más habla en toda la novela. Dilata la escena porque todo lo que tiene que decir el lector ya lo ha escuchado antes. La tesis de que las ideas compartidas son una forma de compañía la explicó a Molina hablando de sus compañeros: ésta es la misma revelación, ahora llevada a la esfera sentimental. La pregunta sobre sí Valentín quiere a Molina no está explícitamente resuelta pero tampoco está muy en duda. Es Valentín quien inicia el acto sexual, y no de manera forzosa, sino seduciendo; empieza por tocar a Molina a manera de consuelo, poco a poco y pidiendo permiso:

> -¿Es acá que te duele?
> -Sí…
> -¿No te puedo acariciar?
> -Sí…
> -¿No te hace bien?
> -Sí…me hace bien.
> -A mí también me hace bien. (208-209)

Conforme sigue el acto sexual, se hablan acerca de cómo acomodarse mejor, y Valentín se preocupa por saber si Molina está gozando (210-211). Valentín no sólo busca entonces el acto sexual, sino también busca que Molina se entregue y goce del mismo. Esto demuestra una preocupación del bienestar del otro y un deseo de compartir en el placer, así que el reconocimiento final de los sentimientos de Valentín hacia Molina produce un efecto más catártico que revelador.

En *Tengo miedo torero* es al revés. La desilusión final nos llega de sorpresa, a pesar de los avisos. También en la novela de Lemebel existen muchos presentimientos, sobre todo, como ya se ha mencionado, en los monólogos patéticos de la Loca del Frente, quien intenta poner los pies en la tierra y habla de la fatalidad de un amor entre ella y Carlos. Tampoco es sólo ella quien piensa así. Su amiga loca La Rana le advierte de un posible desengaño:

> En el momento de quedarse sola en la vereda, ella le preguntó a la Rana: Es lindo, ¿no es cierto? Maravilloso, hija, pero no se enamore, déjelo ir, porque después será más difícil, la aconsejó con sabiduría de comadre sueña. ¡Pero qué envidiosa!, saltó con furia la Loca del Frente, o sea que tú no crees que un hombre me pueda amar. Muchos hija, pero éste no, dijo la Rana con gravedad. (134-135)

Debido a estos avisos, el fracaso final de su "atentado" amoroso (194), al igual que en la novela de Puig, tampoco debería ser un reconocimiento particularmente revelador, pero Lemebel engaña

al lector con trucos de velocidad en el último tramo del viaje.

Para empezar, se pasa casi la novela entera con los presentimientos de un fracaso amoroso y, a diferencia de la historia de Puig, sin ninguna seña de reciprocidad más allá de un coqueteo que sale por pura conveniencia de parte del joven amado, Carlos. Mientras Valentín inicia el acto sexual en *El beso de la mujer araña*, en la novela de Lemebel Carlos lo pasa dormido y quizás ni se entera de lo que pasó; no se sabe porque nunca más se vuelve a mencionar ese tema. Todo esto prepara el lector para un fin enigmático en el que siguen jugando al amor sin llegar a nada concreto para concluir, como siempre, con "el famoso después te explico" a pesar de los muchos intentos que la Loca hace por enfrentarlo (84). Sin embargo, Lemebel juega con esta expectativa del lector hasta el final. Justo antes del último reconocimiento hay una escena de confrontación que parece ser la última reunión y, así, la última oportunidad de aclaración. Pasan varias páginas con el coqueteo de costumbre donde esquivan el asunto de los sentimientos verdaderos hasta que la Loca decide reclamarle a Carlos, no sólo el amor no correspondido, sino también la falta de confianza que siempre manifestó.

> No te puedo creer, cuando les conviene se acuerdan de mí y cuando no, se deshacen de una como trapo viejo. Ésa no es la idea, no malinterpretes, dijo Carlos con una seriedad desconocida. Te estamos protegiendo. ¿No será que se están protegiendo ustedes?, porque siempre dudaron de mí. También es posible, no te lo voy a negar. ¡Qué bueno! ¡Por fin lo reconoces! (189)

Carlos se arrepiente después y le pide: "Cómo podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mí? Con sólo tres palabras. ¿Qué palabras?, dijo él con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista. *«Tengo miedo torero.»* ¿Qué más?" (189-190) Como siempre las expectativas del lector se ven frustradas cuando ante la pena visible de Carlos, la Loca evita pedirle lo que realmente anhela y se escapa por el tangente con la respuesta más fácil. El libro

casi se acaba y se cambia la perspectiva al del Dictador y su esposa. El lector siente que también se le "cierre la cortina de [su] última ilusión" (187). Sin embargo, Lemebel, como los buenos melodramaturgos, ha guardado la mejor sorpresa para el final.

Cuando vuelven a aparecer La Loca del Frente y Carlos sólo faltan un par de páginas para que termine el libro; se encuentran conversando amablemente sobre cosas lindas aunque insignificantes para la trama, por ejemplo cómo son los arboles de Pascua en Cuba. Faltando tan poco para terminar, podría pensarse que así quedarán, como amigos, platicando tranquilamente la última tarde que pasan juntos, pero de improviso Carlos suelta una pregunta inesperada, "¿Te irías conmigo a Cuba?". Así, la pregunta toma desprevenidos tanto a la Loca del Frente como al lector y duplica la fuerza del reconocimiento cruel que le sigue: La Loca del Frente tiene que rechazar la oferta. La rechaza porque "…lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo." (193) La Loca nunca iba a dejar de luchar por el amor de Carlos hasta recibir una respuesta, pero al recibirla, se da cuenta realmente de que lo que pedía era imposible. Ante la oportunidad de un último encuentro, y a pesar de estar completamente solos en la playa, Carlos no se entrega; no hace ni pide ningún gesto o palabra de amor. Ahora la Loca sabe que lo más que Carlos le puede ofrecer es que lo acompañe con su amistad. Sin embargo, La Loca lo agradece, "Toda la vida te voy a agradecer esa pregunta. Es como si me estuvieras pidiendo la mano." (193) porque sabe que es todo lo que tiene para ofrecerle y la invita de corazón. En la novela de Lemebel, la espera por una respuesta definitiva a la historia de amor es lenta, pero el reconocimiento es rápido cuando se recibe, casi instantáneo, lo cual aumenta el efecto patético del fracaso final.

2.1.7 La Moral

"Un verdadero creador podría apoderarse del melodrama y darle consagración humana." –Thomasseau (151)

Como género didáctico, el final de una obra melodramática también sirve para impartir una moraleja. Thomasseau anota que usualmente la moraleja del melodrama intenta rehabilitar a la familia y/o a la patria. En estas dos novelas no hay ningún intento de restablecer lazos familiares irreparables, como en el caso de La Loca, que fue violado por su padre, o el del distanciamiento ideológico entre Valentín y su madre. Más bien "la voz de la sangre", que según Thomasseau los llama hacia el reconocimiento, es el de la patria; el deber moral que sienten los personajes se encuentra ligado a la misma. Esto no es ninguna casualidad cuando se toma en cuenta que estos autores, como ya se ha mencionado, fueron motivados en gran parte por las dictaduras de sus respectivos países. El mismo Pixérécourt afirma que, " 'No se le puede negar al melodrama el mérito de ser el que mejor y con más frecuencia trata los temas nacionales,' " (Thomasseau, 53). Sucede porque, si se logra establecer un *pathos* con el público a través de los sentimientos, éstos, por ser inherentes a la condición humana, producen un efecto unificador respecto de los temas nacionales tratados. A veces este efecto llega a ser tan exitoso que puede transcender al arte para efectuar cambios sociales porque:

> '…despierta hasta en los más egoístas el sentido de la fraternidad. Fundidos en la misma cálida atención, unidos por sonrisas que atestiguan que la unión de las clases no es una quimera,…'…Se diría que, tal como ocurrió a lo largo de toda su historia, el melodrama –siempre estrechamente imbricado al tejido social- volvía a gozar del favor público en las épocas de crisis sociales y nacionales, en momentos en que los valores se redefinían y en que se volvía a experimentar el gusto por los contrastes marcados y la necesidad de una creación mítica y compensatoria. (Thomasseau, 147-150)

Este compromiso social es un propósito propio del melodrama, pero según Alatorre, todo arte transmite una política ya sea consciente o inconscientemente.

> …aun sin proponérselo cada generador creativo del arte y hasta cada depredador de él denuncia con su manera de abordar la anécdota dramática en la escena, su propia actitud afirmativa en un caso o cómplice en el otro de la circunstancia social para la que está operando. Y no puede evadirla, no hay cupo para la excusa: el hecho mismo, la acción misma, como en el teatro, lleva su propia ubicación como conducta. (10)

Esto mismo lo afirma Lemebel, cuando en la novela muestra los "trapos sucios" del mundo literario a través de la aprobación o desaprobación de autores por parte del Dictador y su esposa. Empieza con los regalos de libros el día del cumpleaños del Dictador. Su esposa se indigna, "¡Como si quisieran educarte!" (104). Luego sigue su queja de la literatura nacional y lamenta que Chile no tiene ningún escritor como Borges.

> …es una pesadilla saber que todos esos comunistas patipelados, que se creen escritores, se limpian la boca contigo. Y eso te pasa por haberlos dejado entrar, eso te ocurrió por ser un viejo cobarde que le tuviste miedo a la mala fama que le hacían afuera al gobierno. Viste que no me equivoqué cuando te dije que no dejaras volver a esa tropa de literatos marxistas. Tan diferentes oye a don Jorge Luis Borges, un caballero, un gentleman que se emocionó tanto cuando lo condecoraste con la Cruz al mérito. Dicen que el pobre se perdió el Premio Nobel porque habló bien de ti. (104-105)

Después, el Dictador lamenta la calidad del gran escritor Chileno que tenían en ese entonces:

> Y a ese Neruda, que por suerte estiró la pata el 73, yo lo habría mandado al Servicio Militar para que aprendiera a pensar como hombre. ¿Qué hubiera sido de este país con un poeta comunista de Presidente? Y pensar que tuve que aplaudirlo en el Estadio Nacional el 72, cuando los suecos le dieron el Nobel. (125)

Lemebel deja en claro que entre los escritores hay quienes escriben desde distintos puntos de vista y quienes utilizan su posición de persona pública para fines diferentes. Otra vez el Dictador y su esposa se hacen el ridículo malentendiendo la situación literaria y política de su propio país, y el Dictador sufre las consecuencias de no comprender como la política y la literatura están relacionadas inextricablemente. Además, como el Dictador es el malo de la historia, se sabe por defecto que cualquier escritor que a él le parece bueno tiene que ser un malo también en un sentido político.

Lo que hace el melodrama a través del desarrollo de una moral explícita es explotar la relación ya existente entre el arte y la política cuando aquélla se emplea para fines didácticos o para provocar un cambio social; es un género consciente de su función política y la sabe aprovechar. Como ya se ha visto, las novelas de Puig y Lemebel se valen de la situación patética particular de los personajes principales para extrapolar una interpretación social en contra de las dictaduras de sus respectivos países. En un sentido clásico, no hay una moraleja que funcione a manera de advertencia, pero sí en el sentido de un planteamiento de valores.

Los valores principales, tanto para la obra de Puig como para la de Lemebel, tienen que ver con el derecho del Hombre a vivir una vida con libertad, igualdad y sobre todo, dignidad. Ambos buscan una definición de éstos que transcienda el mero conflicto político y por eso también escogen un tema más universal como centro de sus obras: el amor. Sin embargo, el hecho de que el amor de las novelas de Puig y Lemebel sea homosexual, también es político, en el sentido de que genera una "anti-foundational fiction", pues una relación de este tipo, configura una conducta "anti-estatal" al no haber posibilidad de conciliación amorosa reproductiva.[19]

[19] Para una indagación más profunda sobre las "foundational fictions" y el carácter heterosexual de éstas como parte integral de su constitución dentro de la política "oficial", véase Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.* Berkeley, California: University of California Press, 1991.

Esta inclusión de algo tan cotidiano como el amor es importante en una indagación política y viceversa porque según Alatorre,

> El hombre que vive la historia es un ser dramático, porque la historia se hace todos los días con las acciones, las reacciones y las interacciones de los hombres que son contemporáneos y no solamente por las grandes batallas, ni las fechas de los acontecimientos notables, ni los acuerdos célebres; la historia también está hecha por las pasiones de los hombres, su voluntad, sus anhelos y sus fracasos. Este es el archivo de la historia que pertenece únicamente al arte. (14)

Como no se puede hablar de la literatura sin hablar de política, tampoco se puede hablar de Historia sin hablar de la vida del hombre. De esta manera, lo que Alatorre llama lo particular se vuelve universal, y sirve para ilustrar problemas políticos. Las barreras que enfrenta cada pareja de las novelas de Puig y Lemebel respectivamente, arroja mucha luz sobre la situación de cada país en su momento.

Ya se ha explicado que el tema político tiene un rol muy importante en ambas novelas y como parte de un género didáctico como el melodrama; hay que suponer que uno de los propósitos más importantes, tanto para Puig como Lemebel, era desplegar la situación política a través de sus personajes. Sin embargo, no hay que olvidar que no es el tema principal de ninguna de las dos obras. Según Alatorre:

> Cuando Aristóteles define el término anécdota o fábula, dice que es, 'la ordenación de sucesos de una acción completa' (*Arte poética*, capítulo II). Va a entenderse por 'acción completa' aquella que muestre las causas de la colisión, el choque en sí y las consecuencias o solución que tenga. (22)

A pesar de la fuerte presencia del tema político, de acuerdo a esta definición de la anécdota, la "acción completa" —y por ende el tema principal de las dos novelas— es en realidad la intriga

amorosa. Más que la política, éste es el anhelo principal de los protagonistas y las historias terminan en el momento en que se define si se logra o no. Por esto, aunque cada historia guarda muchos de los elementos principales del melodrama clásico, como se verá en seguida, las dos novelas pertenecen más bien a otro sub-género del melodrama: el melodrama romántica.

2.2 El Melodrama Romántico

Es un hecho que conflictos políticos grandes tienden a polarizar la población de un país. El melodrama clásico, nacido durante la revolución francesa, podía mantener un éxito prolongado simplemente con apegarse a los tópicos de un mundo maniqueo porque gozaba de un público dividido así a causa de la situación política del país. Esto facilitaba bastante la identificación del público con el mundo del espectáculo, pero conforme fue cambiando el clima político y social, el género melodramático también tuvo que ajustarse a un público nuevo. Así, "La homogeneidad del público de los melodramas se fragmenta ante las exigencias de otras formas de sensibilidad." (Thomasseau, 69) Así es como el melodrama romántico (1823-1848) nace del melodrama clásico (1800-1823) (Thomasseau 27; 69).

Como sugiere el nombre del mismo, en el melodrama romántico el amor se vuelve tema principal. Es el tema perfecto para mantener los lazos del *pathos* con un público ahora diverso porque el amor es un sentimiento universal que casi todos experimentan al menos una vez en la vida. Sin embargo, cada quien lo experimenta de forma individual, lo cual provee al género de un sin fin de posibilidades por representar. Al girar las anécdotas alrededor del amor, la manera principal de avanzar en la trama se encuentra ahora en el monólogo patético como única manera de "ver" el corazón de los personajes a través de los pensamientos íntimos que confiesan en su interior. Debido a esto, se va dejando el monólogo recapitulativo por el patético. Esta tendencia,

como ya se ha mostrado, se ve claramente en las dos novelas de Puig y Lemebel. Las intenciones amorosas de Molina y La Loca del Frente son respectivamente el motor de la trama. Estas intenciones se conocen a través de los monólogos patéticos.

Con el amor como tema principal se permite una exploración más profunda del mismo. En el melodrama romántico se reconoce que el amor no siempre se da en el matrimonio, y que a veces también el amor se encuentra fuera de éste.

> El matrimonio, que en el melodrama clásico reconstruía en la última escena a una familia para hacer frente a la desgracia, iba desapareciendo en beneficio de otros lazos menos estables y más pasionales. El adulterio, casi desterrado del viejo melodrama, invadió poco a poco las anécdotas y las pobló de bastardos, de madres solteras, de hijos perdidos y recuperados, de padres indignos e indignados, que descargaban su maldición sobre su progenitura. Esta 'adulterolatría', que alcanzará a todos los géneros, seguirá siendo hasta fines de siglo una temática fundamental. (73-74)

Obviamente, en estas dos novelas ni el adulterio ni la familia surgen como tema. Sin embargo, es claro que la intención de este cambio del melodrama clásico en el melodrama romántico no era simplemente cambiar el tema del matrimonio por el adulterio, sino reflejar los cambios de una sociedad cuyas familias habían sufrido los cambios de la guerra y cuyos valores estaban cambiando. El amor, antes desvinculado incluso del matrimonio en muchos casos, ahora es un fin por sí mismo. El adulterio, pues, es sólo la desviación del amor clásico más tratado, pero también existían otras, como el amor entre personas de distintas clases sociales e incluso razas, como es el caso de *El Docteur Noir* (1846) (Thomasseau, 101) donde un joven médico negro se enamora de una mujer blanca y es correspondido. Entonces se puede decir que las novelas de Puig y Lemebel son simplemente otro hito de la novela romántica, uno que tuvo que esperar hasta finales del siglo XX para que la sociedad estuviera lista para reconocer este "nuevo " tipo

de relación amorosa, la de las "locas" latinoamericanas. Es importante recordar que estas innovaciones en el género casi siempre son manifestaciones de un cambio socio-político más significante. Así, afirmar que las novelas de Puig y Lemebel son otro hito en la novela romántica es también decir que son tan transgresoras dentro del género como lo era la introducción del tema del adulterio en las del siglo XIX.

Al mismo tiempo que los lazos inusuales, y quizás debido a ellos, también empieza la inclusión en el melodrama romántica de personas atípicas, esto concluye de maneras cada vez más sorprendentes.

> Los asociales, los marginados, los bandidos, que en el último acto de los melodramas tradicionales eran rechazados del círculo de los bienaventurados, se convierten ahora en héroes. El melodrama de rigor y de las convenciones burguesas se va cargando poco a poco de extremismos y desmesuras. El espectáculo de los vicios se hizo más complaciente; la fatalidad, a veces despiadada, se olvida de convertirse en Providencia y mata cada vez con más frecuencia a los protagonistas. Los villanos sobreviven a pesar de sus fechorías, y la pasión amorosa, hasta entonces discreta, comienza a ocupar el centro de la escena. El apotegma final se vuelve a veces grito de desafío social. (Thomasseau 70-71)

Las novelas de Puig y Lemebel cuentan con todos estos cambios. En primer lugar, las dos protagonistas son heroínas marginadas de la sociedad por ser locas. Las dos novelas tienen como tema principal un encuentro de amor poco usual en la sociedad, no sólo porque es un amor entre dos hombres, sino también por la diferencia de edad, clase social y política que existe entre las protagonistas, locas viejas de clase media-baja, y los amados, jóvenes revolucionarios universitarios de clase media. Las dos historias también fracasan en el amor, no hay final feliz para ninguna de las parejas. En el caso de *El beso de la mujer araña* hay un final particularmente cruel y desmesurado, típico del melodrama romántico, aunque también bastante verosímil, pues

es lo que solía sucederle a los presos durante la dictadura. El final de *Tengo miedo torero* es menos extremo en cuanto al destino de los personajes; salen completamente ilesos físicamente pero, como ya se ha discutido, se presiente una fatalidad en la relación amorosa desde el principio.

En las dos obras los villanos viven y nunca sufren ninguna consecuencia por sus actos. En esto se ve reflejado el fracaso, no sólo amoroso sino social, porque aunque el tema principal de las novelas es la relación afectiva, en países en donde la situación social y política y la impunidad del mal impiden el amor, la tragedia personal de los amantes se vuelve tragedia nacional. El fracaso amoroso destaca las causas de su derrota convirtiéndose en ese "grito de desafío social". Debido a esto, durante el auge del melodrama romántico los temas históricos se volvieron cada vez más populares, pero como marco o contexto para la historia principal del amor. Este regreso al pasado permite aislar y destacar problemas contemporáneos específicos sin que se vieran contaminados por las ambigüedades del presente. Esto último se ve clarísimo en *Tengo miedo torero*. Publicado once años después del fin de la dictadura, se apoya de una situación ya resuelta y categorizada en la mente de su público (pueblo bueno/dictadura malo) para destacar un tema contemporánea que no se podía tocar durante la dictadura: la aceptación social de otras formas de expresión sexual.

2.2.1 La Tragedia en el Melodrama Romántica

"Todo lo sólido se desvanece en el aire." –Karl Marx[20]

Para provocar este sentimiento social, el melodrama romántico recurre a elementos clásicos de la tragedia, principalmente, como ya se señaló, en la preferencia por finales y

[20] Roa, 59

protagonistas trágicos. Hay que aclarar que, a pesar de la inclusión de elementos de la tragedia en el melodrama y en estas dos novelas específicamente, es un género a parte. Para entenderlo mejor, puede recurrirse a Alatorre, quien define así a la tragedia:

> En este género, la anécdota muestra siempre una circunstancia extrema, donde los acontecimientos van a precipitarse hacia una transformación radical.
>
> Esto explica que la tragedia tenga *concepción temática* y no anecdótica, es decir, la anécdota va a estar al servicio de la comprensión de un tema. Los sucesos que conforman la anécdota servirán, uno a uno, para hacer una exposición completa del marco histórico-social y no solamente para contarnos una historia cualquiera.
>
> La tragedia le propone al espectador un conflicto tan complejo que sólo puede aprehenderlo bajo un enfoque universal. (37)

El melodrama se diferencia entonces de la tragedia en que nunca llega este cambio "radical" que es el propósito de la anécdota trágica. También aquí señala Alatorre que la anécdota de la tragedia intenta desglosar la complejidad de un marco histórico-social completo, cuidando comprender todos los factores y perspectivas posibles del conflicto. En cambio, como ya se ha visto, la anécdota del melodrama se basa en una situación particular lo cual muestra sólo una perspectiva del conflicto; así la anécdota sigue las peripecias de esta situación específica y poco usual dentro de un mundo conocido y ya establecido. Incluso cuando los melodramas tratan algún tema histórico-social, éstos se aborda siempre como si fueran un conflicto simple entre los buenos y los malos del mismo. Por esto, cuando en el melodrama se recurre a los temas histórico-sociales, en general son conflictos pasados. Al estar resueltos, facilitan un abordaje simple del tema porque en la mente de la sociedad ya existe al menos una interpretación aceptada de la que un autor puede apoderarse. El melodrama no propone una nueva interpretación de los hechos como lo hace la tragedia, se apoya precisamente en las convenciones para provocar un

análisis. Las novelas de Puig y Lemebel pertenecen al melodrama entonces porque ninguna de las dos da una interpretación nueva del conflicto de las respectivas dictaduras. Tampoco logra ninguno de los personajes cambiar ni el rumbo político ni social de sus países. Finalmente, cada novela sólo muestra un aspecto muy reducido (la historia de dos presos, la historia de un solo atentado) de un conflicto mucho más grande y complejo. Lo que resulta profundo, políticamente hablando, en las obras de Puig y Lemebel, como ya se ha dicho, es su manipulación del género al instalar una loca en el lugar protagónico canónicamente reservado a una mujer. Esta transgresión de la estructura clásica invita al lector a un análisis de los roles no sólo literarios, sino también los de la sociedad. Este efecto en Lemebel se refuerza cuando se lee el poema "Manifiesto" publicado en su libro *Loco afán: crónicas del sidario* (1996), cuyo interlocutor es un militante de izquierda, de esos que en Chile llaman "izquierdistas de la cintura para arriba".

A continuación se explica más detalle la diferencia entre la tragedia y el melodrama trágico:

> …esta gran escenografía logra también borrar la pluralidad del 'pueblo', para decantar en los temas propios del romanticismo novelado: 'la búsqueda individual del éxito' se impone como el tema dominante en la narrativa donde se cruzarán el melodrama y lo trágico.
>
> Este cruce es anunciado también por Steiner, al tiempo que va delimitando los recursos y alcances del melodrama romántico y de la tragedia clásica:
>
>> Pero lo que hallamos en la mayor parte de los dramas románticos así como en la ópera wagneriana no es tragedia. Los dramas de remordimiento no pueden, en última instancia, ser trágicos. La fórmula que siguen es la de 'casi tragedia'… 'Casi tragedia' es, precisamente, la transacción propia de una época que no creía en el carácter definitivo del mal. Representa el deseo de los románticos de gozar los privilegios de grandeza y sentimiento intenso asociados al teatro trágico sin pagar por

> ellos todo el precio. Este precio es la aceptación del hecho de que hay en el mundo misterios de injusticia, desastres que rebasan la culpa y realidades que constantemente hacen violencia a nuestras previsiones morales. El mecanismo de un oportuno remordimiento o redención a través del amor…le permite al héroe romántico participar de la emoción del mal sin pagar el precio que corresponde… 'Casi-tragedia' es, en realidad otro modo de decir melodrama. (Ogarrio, 38-39)

Así, con su mundo estático, el melodrama muestra una sola faceta rígida de la sociedad y facilita con ello un análisis de la misma. Para esto, el melodrama romántico casi-trágico se apoya en elementos de la tragedia para la representación de unos personajes para que su desdicha arroje luz sobre las maldades de una sociedad que no permite la felicidad sino bajo ciertas circunstancias. Para entender mejor como se logra esto, Alatorre distingue entre personaje trágicos y carácter trágico:

> …[el] carácter trágico quien es, propiamente, al que vemos ejercitando todas las pasiones en el presente; en cambio el personaje trágico las ejercitó en el pasado, en el presente es que resurge el error trágico como si fuera un boomerang que ha descrito una parábola devastadora y que regresa para destruir también a quien lo había lanzado. (40)

Entonces, se puede afirmar que tanto Molina como La Loca del Frente son de carácter trágico —y no personajes trágicos— porque los "errores" que cometen y los comprometen ante la sociedad ocurren dentro de la acción de la trama y no de antemano. Se podría decir que hubo una transgresión anterior al inicio de la trama por parte de Molina (corrupción de menores) la cual lo llevó a la cárcel. Sin embargo, ese no es el delito que le cuesta la vida, incluso sale libre de éste y, de no haber querido ayudar a Valentín, fuera de la cárcel habría podido vivir feliz para siempre con su mamá. Molina, igual que La Loca, es de carácter trágico porque comete dos errores fatales ante la sociedad durante el transcurso de la anécdota. En los dos casos, es un error

inicial que sirve como motor principal para encaminarlas al otro: enredarse en un amor imposible lo cual despierta sus consciencias políticas y las vuelve revolucionarias parecidas a las de sus amantes. Según Alatorre, estos errores o transgresiones ante la sociedad son la clave de la tragedia. "Un comportamiento convencional nunca es trágico" (39) porque la sociedad nunca condena a los que actúan de acuerdo a las convenciones establecidas por la misma. Sigue Alatorre:

> El carácter trágico es un transgresor porque va contra la sociedad al cuestionar los valores políticos, morales, religiosos, ideológicos, etc., de una colectividad en cierto momento histórico. En esto reside su 'atipismo'; que se va a mostrar a través de una pasión que lo individualiza y que lo confrontará con todo el sistema.
>
> Con frecuencia el individuo queda derrotado por la enorme estructura social, será la víctima propicia en el sacrificio a favor de la persistencia de la colectividad.
>
> Esto último no quiere decir que el carácter trágico sea una 'victima del destino'; si el protagonista fuese una víctima, sería muy difícil lograr la identificación del espectador. Por el contrario, la pasión que lo inflama lo lleva a cometer transgresiones cada vez más graves, hasta un momento crítico que sólo puede resolverse con la exclusión del elemento perturbador. Esta es la razón por la cual el final del protagonista es la muerte o la locura que son los escapes absolutos de la realidad. (41-42)

Tanto Molina como La Loca cumplen con este cuadro de carácter trágico: cuestionan a la sociedad sus roles de género, las relaciones amorosas aceptadas y su política. Es decir, transgrediendo los roles de género, se discuten también los impuestos por las políticas del Estado totalitario. Conforme va avanzando la trama, las dos se alejan cada vez más de la sociedad al insistir en luchar por un amor imposible y comprometerse con la lucha política de sus amantes. Debido al carácter trágico, no son víctimas del destino porque cada una de ellas reciben a través de la historia varios avisos del fracaso inminente de sus decisiones, pero siguen adelante con su desavío de la sociedad. Como señala Alatorre, este comportamiento resulta tener las máximas

consecuencias: la muerte o la locura; Molina, como carácter trágico, también paga el precio de la muerte por sus acciones.

En cambio, La Loca del Frente se salva de las consecuencias, pues al final de la historia pone un alto a este comportamiento de carácter trágico. Carlos le ofrece la oportunidad de seguir a su lado y lo rechaza porque ya se da cuenta de la futilidad de tal acción. La Loca no llega a las últimas consecuencias porque, a pesar de ser de carácter trágico durante casi toda la historia, al final aprende a reconocer el fracaso antes de tener que sufrirlo en carne propia. Por esto la obra de Lemebel no tiene el mismo peso de desafío a la sociedad que tiene la de Puig; porque el final de la obra es una aceptación de los limites que impone la sociedad. Molina prefería morir antes de tener que vivir sin el amor. La Loca, aunque entretiene pensamientos similares, como cuando viaja en carro con Carlos, ("Qué le importaba a ella lo que pasara, qué le importaría llorar el después, si en ese momento podría morir de sólo mirarlo," (131)), tiene más pensamientos cínicos que demuestran su falta de fe en esta relación y en la posibilidad de ser feliz en esta vida. Por ejemplo, después del gran éxito de la fiesta de cumpleaños dice, "Quiero olvidar esta tarde, repitió ella volviendo a llenar los vasos, olvidar que la vida es tan mezquina y tan pocas veces te da estos ratos de felicidad." (94); y después afirma, "La vida era tan simple y tan estúpida al mismo tiempo." (175) La diferencia entre La Loca y Molina es que estos pensamientos fatalistas no la motivan a dejar esta vida "estúpida", sino que sólo la llevan a darse cuenta que siempre ha podido salir adelante a pesar de las circunstancias; que esta derrota, como todas las demás, no cambiará nada al final de cuentas. Este mismo lo expresa cuando dice, "No le asustaba quedarse sola otra vez, no faltaría el roto que le moliera el mojón por un plato de comida." (37)

Con el interés que Lemebel ha expresado abiertamente por el concepto del "casi", no es ninguna sorpresa encontrar que la Loca es el ejemplo perfecto de la casi-tragedia. Incluso, la

palabra "casi" aparece varias veces en la obra de Lemebel. Mientras Molina logra entregarse sexualmente a su amado, la Loca *casi* lo logra. Al final ni siquiera está segura de si pasó o no. "El pestillo de su cierre eclair era un pequeño tren de bronce que seguía descarrilado a mitad de ruta, **casi** en el mismo lugar. Y si no fuera por ese **«casi»**, todo hacía pensar que el revuelo de imágenes anteriores sólo habían sido parte de su frenético desear." (101)[21] Y aunque hubiera pasado, de todos modos fue sólo una *casi* entrega, una *casi* experiencia sexual, al no contar con la participación consciente de Carlos quien permanece dormido durante todo el acto sexual. También Lemebel utiliza esta palabra para describir la belleza de la Loca en una foto donde aparece de travesti.

> La extrajo de entre las páginas amarillas de un *Cine Amor* y la puso a la luz para verla más nítida, pero daba lo mismo, porque el retrato era tan añoso que la bruma del tiempo había suavizado su perfil de cuchillo. Se veía **casi** bella. Y si no fuera por el ***«casi»***, nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás. Con ese moño de nido que se usaba en los años sesenta, tipo Grace Kelly, con el maquillaje preciso que le daba a su cara esa aureola irreal, esa espuma vaporosa de luz falsa que le confería el desteñido de los años. **Casi** bella, se convenció alabando la cintura de junco y esa piel de durazno que forraba su hombros empelotados. Un ruido la hizo levantar la cabeza y mirar por la ventana, y en el vidrio del presente se encontró con el rostro abofeteado de la realidad. Alguna vez fui linda, se conformó guardando la foto en una bolsa donde iba juntando sus amados cachivaches. Tal vez, si Carlos viera ese retrato, quizás si Carlos la mirara espléndida en el glamour sepia de ese ayer, podría haberla amado con el arrebato de un loco Romeo adolescente. Entonces habrían huido juntos rajados por la carretera, a perderse en el horizonte donde el viaje nunca tuvo fin…(167-168)[22]

[21] Aquí el énfasis es propio
[22] Énfasis propio

Para ella el "casi" no sólo es descripción, es pretexto. Si fuera más bella, si fuera más joven, etc. Carlos la podría querer. La Loca utiliza el "casi" como un escudo para no tener que aceptar a la verdad: que sólo haber nacido mujer habría permitido que Carlos le correspondiera. Así, su aceptación de la realidad del fracaso amoroso es también una *casi* aceptación. Sólo acepta que no se pudo aquí y ahora, pero no que nunca podría suceder. Por eso, cuando se le cumple el sueño del picnic exactamente como lo había imaginado sólo para terminar de manera abrupta, para ella es fácil conformarse con sólo decir, "Nada es perfecto…Nada es ideal," (35).

A simple vista estas características parecen debilitar a La Loca comparada con la devoción del personaje de Molina y el cumplimiento cabal que Puig ejecuta en él de las características melodramáticas; sin embargo, el carácter trágico inacabado de la Loca no es para nada un descuido de parte de Lemebel. Lemebel conoce bien la obra de Puig, como se evidencia en las muchas referencias que hace de ella a través de *Tengo miedo torero.* A parte de las obvias similitudes entre las protagonistas y los objetos de su amor; para acabar con las dudas, la Loca en realidad se dedica a tejer igual que la araña, bordando manteles y monogramas para señoras burguesas. Además está el sin fin de alusiones arácnidas usadas para describir a la Loca del Frente:

> "…le pagaba bien el **arácnido** oficio de sus manos."
>
> "…ella **tejía** la espera, **hilvanaba** trazos de memoria, pequeños recuerdos fugaces en el acento marifrunci de su voz."
>
> "…el maricón trululú, atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecos, el maricón rififí, **entretejido**, **hilvanado** en los **pespuntes** de su propia trama."
>
> "A sus ojos de loca **hilandera**…"[23]

En las escenas de sexo, sus manos se convierten no sólo en arañas sino en arañas de proporciones espantosas al describir sus dedos y yemas "tarántulas" (34; 47; 152). También señala la casa de

[23] Lemebel, 11; 16; 36; 61; el énfasis es propio

las locas como lugar de arañas al colocar una verdadera araña sobre los recortes de hombres colgados en la pared donde "se descolgaba con desfachatez." (76) Finalmente, la desilusión amorosa se presiente figurativamente en la destrucción del lugar del idilio, la casa de la Loca, donde disfrutaba de la presencia de su amado, es descrita en su desorden como la ruptura de una telaraña: "Su palacio persa, sus telones y drapeadas bambalinas de carey, todo ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos había sucumbido, se había desplomado como una telaraña rota por el peso plomo de una historia urgente." (147) La Loca del Frente entonces es la mujer araña frustrada, la que no pudo atrapar al hombre en una red por más que tejía.

Así, está claro que la intención de Lemebel era tomar a la loca protagónica de Puig y darle un nuevo final. Es un final quizás menos dramático, mas esta renuncia del final trágico no es un rechazo del personaje ante un destino fatal, sino un rechazo de una búsqueda sin recompensa, porque a tiempo la Loca se da cuenta que "…lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo." (193) El reconocimiento nihilista de esta verdad por parte de la Loca hace de ella un nuevo tipo de heroína en el melodrama: la posmoderna. Este aspecto de la Loca se explorará a detalle más adelante, pero por ahora basta notar que, con la excepción del final de este personaje, en todo lo demás cumple, igual que Molina, con los elementos del carácter trágico del melodrama romántico.

Hay un solo punto que queda por aclarar antes de dar por terminada la indagación al carácter trágico de estas dos protagonistas. Se cita arriba a Alatorre diciendo que es difícil que el público se identifique con una victima del destino; de algún modo, las dos protagonistas son victimas del destino al haber nacido biológicamente hombres pero con el deseo de ser mujer. Como se desglosa minuciosamente en los pies de página en *El beso de la mujer araña*, no hay teoría que explique este fenómeno. Es presentado como un hecho irrefutable y sin remedio, un

destino. Afirma Molina, "…yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza." (22). En *Tengo miedo torero,* Carlos nunca cuestiona ni la sinceridad ni el porqué de los sentimientos de la Loca. Más bien, se conmueve, "visiblemente afectado" (135), ante la petición de la Rana de no alentar a las esperanzas de la Loca. Esta advertencia y la reacción de Carlos confirman la autenticidad de la postura de la Loca, al mismo tiempo que la condenan al fracaso. Vistas de esta forma, las dos protagonistas son desdichadas desde un inicio, por un azar del nacimiento. Sin embargo, Alatorre también afirma que, en un nivel más básico, el público logra identificarse con ellas simplemente por ser protagonistas. Explica este fenómeno de la siguiente manera:

> Así, podríamos decir que el drama es un fenómeno complejo que incide individual y socialmente, pues el hombre es un ser social; pero, también es individuo.
>
> Desde siempre el hombre ha vivido en grupo porque sólo así resuelve la subsistencia; pero, la sociedad es el eterno 'otro' contra el que lucha el individuo. El 'yo' individual es el protagonista que enfrenta, rehúye, propone alianzas, ama, odia, se sacrifica al otro, o bien lo asesina. El 'otro' es el antagonista que representa a la colectividad. […]
>
> Por este choque del que hablamos entre el individuo y la sociedad, es que resulta la fascinación del hecho estético en plena potencia, pues este hecho es un arte donde la presencia parece remitirnos a la existencia. (14-15)

Cualquiera que sea quien tome el rol del protagonista, automáticamente logra, hasta cierto punto, que el público se identifique con él por ser quien personifica la experiencia que todo individuo mantiene ante el colectivo social.

Lo más importante del reconocimiento de esta relación, quizás obvia, entre el protagonista y el público, es que significa entonces que sólo el protagonista puede provocar el *catarsis*, en el sentido tradicional aristotélico de la palabra. Alatorre explica como funciona esto de la siguiente manera:

> …el protagonista le ha hablado al Yo íntimo, con tanta verdad, que el espectador la siente más que una confesión, como una aceptación que es complicidad. El juicio de los demás personajes queda, también, expuesto ante el espectador conminándolo a ser juez inflexible para el protagonista. Pero el espectador es 'juez y parte' por eso la tragedia le es dolorosa. (47)

En las novelas de Puig y Lemebel, inspiradas en la situación política y social de sus respectivos países, se percibe el reconocimiento de que, para efectuar el cambio de perspectiva que buscan, hay que colocar a las locas en el lugar del protagonista. Al colocarlas allí subversivamente y sin consentimiento, obligan al público a asumir la visión "loca" de la sociedad. Por esto tampoco puede haber otro final que no sea trágico. Porque,

> El final trágico es una sacudida cuya fuerza debe servir para aumentar la conciencia del espectador en los niveles moral, político, histórico, etc…Los sentimientos de terror y compasión no son más que el medio para lograr, finalmente, que el espectador tenga experiencia personal del conocimiento adquirido. Experiencia que se ha obtenido indirectamente, pero concentradamente, a través de la tragedia. (48)

Así, sólo un carácter trágico dentro del melodrama le puede proporcionar a una obra ese "grito de desafío social"[24] que busca tanto Puig como Lemebel.

Como ya se ha mencionado, en Puig esta acción es un deseo de despertar a su pueblo y el mundo ante la pesadilla que vivía Argentina durante la dictadura, mientras para Lemebel, la búsqueda de una *catarsis* es más explícita, como se ve en la venganza que cobra a través de la ridiculización del Dictador. No cabe duda que el éxito de estas dos novelas se debe en gran parte a la necesidad de sus respectivos pueblos de una catarsis posterior al conflicto. Las novelas, como también la literatura de denuncia, ofrecen a sus pueblos la oportunidad del reclamo que no

[24] Vease pg. 76 del presente trabajo cita Thomasseau pgs. 70-71

pudieron vociferar en el momento adecuado, y el adiós a tantos desaparecidos que les fue negado. Después de la herida, estas novelas son un bálsamo para la misma.

Por otro lado, en la novela de Lemebel hay otra catarsis para la comunidad de las locas, tema recurrente en las obras escritas y performáticas de Lemebel: el de los encuentros insólitos y los choques entre sectores diferentes de la sociedad, que provocaban la pobreza y la situación extrema del país en ese entonces. En una entrevista televisiva, "Trazos de la ciudad", lo explica Lemebel de la siguiente manera:

> Para hacerlo más simple, lo que nosotros hicimos con las yeguas del apocalipsis, la recolectiva de artes y las yeguas del apocalipsis, fue regalarle al travestismo prostibular, al travestismo proletario que aquí trabajaba, que aquí laboraba, regalarle un paseo de la fama,…y también, en ese mismo contexto con la última casa que quedaba de prostitución travesti hicimos una última cena, reproducimos una última cena con los travestis, una mesa de la última cena, digamos la iconografía de la última cena, en esta última casa de prostitución travesti, ¿no?, y los travestis también tenían algo de cristianos ¿no?, entonces nos decían ¿pero cómo vamos a reproducir esta cosa cristiana? Porque era un adiós a este barrio, era un adiós a esa forma de encuentros deseantes, y de sexo clandestino y de sexo urgiente, de sexo malandra, era una forma de adiós también a eso y por eso la última cena porque también venía la democracia.[25]

Hay cierta nostalgia presente en la obra de Lemebel al "descorrer una gasa sobre el pasado" y recordar "las eléctricas utopías en la noche púrpura de aquel tiempo", (9; 7) una que, a pesar de celebrar su caída, extraña los encuentros inesperados, fortuitos y reveladores. Existe una añoranza por la fraternidad que brotaba repentinamente ante la amenaza de un enemigo común y

[25] Entrevista Televisiva "Trazos de la ciudad". Universidad Católica de Chile Televisión. Subido a la red por Mario Amena con el título "Pedro Lemebel". Video clip en línea. *Youtube*. Youtube, 22 agosto 2014. Web. 5 marzo 2015. https://www.youtube.com/watch?v=oBsWcOZiw14

los propósitos claros nacidos de la necesidad pura. Era un tiempo quizás más cruel; pero también por esa misma intolerancia, era un mundo más simple, más fácil de navegar.

Encontrar esta actitud en la obra de Lemebel no debe ser causa de sorpresa si se piensa que este mismo anhelo ha sido responsable de la persistencia del género melodramático desde su aparición hasta la fecha. El deseo de regresar a un mundo simple, maniqueo, que recuerda al idilio de la infancia y los ritos de iniciación, permitió que después del éxito del melodrama romántico, el melodrama siguiera teniendo éxito al fortalecer los lazos "estrechos" que mantenía desde un inicio con la literatura. Melodramaturgos de renombre como Adolphe Dennery colaboraban con novelistas como Julio Verne; las obras de Víctor Hugo no hubieran obtenido tanto éxito sin el triunfo previo de otras, como *Trente ans ou la vie d'un joueur* (1831) y el teatro de Ducange (Thomasseau, 83-84), pese a que él no lo reconoció. Sarlo también reconoce la deuda que autores como Hugo tienen no sólo con el melodrama del teatro, sino también con el folletín al afirmar que "Victor Hugo encaró su gran novela romántica, *Los miserables* (diez volúmenes, 1862), sobre la estela del sentimentalismo social de *Les mystères de Paris.*" (*Signos de una pasión,* 55)

La moda paralela de los folletines y las novelas sentimentales, junto con la inclusión en el melodrama de otros géneros artísticos como la música y el baile, llegaron a consagrar el melodrama, no sólo como género sino también como una sensibilidad que permeaba toda la época, permitiendo con ello un alcance y permanencia casi universal dentro del arte. Como prueba de lo anterior, cita Thomasseau a Gémier quien escribió en 1923 que:

> (El melodrama) será la nueva iglesia donde los oficiantes de buena voluntad anunciarán el evangelio que reconciliará a todos los hombres. Y para esta magnífica tarea, congregará a todas las artes –la poesía, la música, la danza, las artes plásticas--, que en

> lugar de confinarse en compartimientos separados, se juntarán y fortalecerán mutuamente en este arte dramático nuevo. (150)

Esta predicción de Gémier se cumplió. Como documenta como tesis general Sarlo en su libro *Signos de pasión*, mientras el melodrama gozaba de una larga estancia dentro de la novela sentimental moderna, también migró al cine y después a la televisión, la novela rosa, la cultura … es decir, todos esos lugares que sigue ocupando hasta hoy en día. Esto mismo afirma Alatorre cuando dice que "El melodrama y la tragicomedia ganarían cualquier concurso de popularidad pues son los géneros más abundantes y constantes en cualquier época histórica…" (91) Por eso hoy se habla menos del melodrama propio y más del *tono* melodramático que se encuentra en casi cualquier parte.

2.2.2 El Tono Melodramático

Según Alatorre, hay dos fórmulas generales del melodrama. Una la denomina la "trayectoria cruzada":

> …es decir, un personaje A está en una situación K, pero desearía cambiar a otra diferente que se llamará X, paralelamente, existe un personaje B que se encuentra en la situación X, que desea el otro personaje y que, sin embargo, desea a su vez estar en la situación K. La anécdota muestra lo que pasa cuando cada quien invierte su situación; al final cada uno retorna a su situación inicial habiendo quedado demostrado que cada individuo 'debe' permanecer donde el azar de su nacimiento lo ha colocado. (93)

Ésta es la fórmula de la historia del amor de ambas novelas. El mundo representado en las dos historias es el mundo maniqueo del melodrama, que sólo permite dos géneros heterosexuales: el del hombre que desea a la mujer y el de la mujer que desea al hombre. Las locas (Molina y la Loca del Frente) son hombres (situación K) que quisieran ocupar el lugar de la mujer ante un

hombre heterosexual (situación X). Las locas logran despertar un sentimiento de amor en los jóvenes revolucionarios (Valentín y Carlos); sin embargo, aunque las locas cambien de lugar a la situación X, no sirve de nada porque tanto los jóvenes como la sociedad siempre van a querer ver a una mujer en ese lugar. Como señala Alatorre, las anécdotas demuestran que cada quien debe permanecer en las situaciones iniciales. Molina se da cuenta que Valentín sólo le puede corresponder al amor que éste le tiene mientras esté preso, en ausencia de Marta, su verdadera amor, o de cualquier mujer; como afirma cuando dice Valentín que, "…a veces me pasa por la cabeza que nunca, nunca más voy a tocar a una mujer, y no me puedo conformar," (173). La Loca del Frente también se da cuenta de esta realidad con la pena y el silencio que provoca en Carlos cada vez que lo enfrenta sobre las intenciones verdaderas del juego de palabras que tienen ambos. "¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor...? *Tu silencio ya me dice adiós*, como dice la canción. Tu silencio es una cruel verdad, pero también es una sincera respuesta. No me digas nada porque está todo claro." (193-194)

La otra fórmula general para lograr el tono melodramático que menciona Alatorre es la de la contraposición. Ésta sucede cuando un personaje melodramático maneja dos valores antitéticos, lo cual lo dota de una apariencia de complejidad, que en realidad se trata sólo de "dos caras de la misma moneda". Afirma Alatorre que cuando ésta se presenta estamos ante "el máximo refinamiento del género" porque la ilusión de complejidad provoca también la apariencia de realismo, aunque en el melodrama siempre es lo circunstancial de la anécdota lo que resuelve la trayectoria de los personajes y así establece el tono (94). Se puede ver el uso de esta fórmula tanto en la novela de Puig como en la de Lemebel en la manera en que las protagonistas enfrentan los temas políticos de sus respectivos países. Ambas locas son inicialmente ajenas al conflicto político, pero a través del contacto que sostienen con los jóvenes

revolucionarios empiezan a contemplar ideas nuevas, que subvierten el orden antiguo de su visión del mundo. No obstante, ninguna de ellas actúa sobre la base de estos nuevos pensamientos; se ven involucradas en actos subversivos por acceder al amado.

Valentín le pide como último favor a Molina que contacte a sus amigos revolucionarios. En un principio, él no quiere y, aunque al final acepta, ésta no es una idea que surja en él, sino una opción que considera como la última posibilidad de volver a ver a Valentín. Deja que el destino la ponga en esa posición, no actúa en busca de la realización de un ideal propio. Igual le pasa a la Loca del Frente en *Tengo miedo torero*. La Loca accede ante la petición de guardar los "libros" de:

> aquel muchacho tan buen mozo que le pidió el favor…Con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de esa boca siguió sonando en su cabecita de pájara oxigenada. Para qué averiguar más entonces, si dijo que se llamaba Carlos no sé cuanto, estudiaba no sé qué, en no sé cuál universidad, y le mostró un carnet tan rápido que ella ni miró, cautivada por el tinte violáceo de esos ojos. (12)

También la Loca participaba en otros quehaceres del Frente Patriótico de Manuel Rodríguez, como acompañar a Carlos al Cajón del Maipo para que tomara fotos e hiciera los cálculos necesarios para planear el atentado y entregar un paquete "confidencial". En el primero, participó sin saber de qué se trataba hasta que un presentimiento la hizo sentir "un hielo repentino al sonreír para el click de la foto." (29); el segundo lo hizo sólo por ayudar a Carlos: "¿Lo harías por mí? La loca soltó una honda exclamación: Supieras de lo que soy capaz." (116) Incluso el sexo oral que la Loca practica a Carlos es "un trabajo de amor" (100) nacido de un momento íntimo no planeado sino aprovechado mientras Carlos dormía. Al final de la escena la

Loca ni tiene "la certeza real que esa sublime mamada había sido cierta" y "Prefirió no saber" (101).

Esta postura de la ceguera selectiva llega al extremo cuando Carlos pierde su identificación. La Loca sospechaba que con ésta sabría su nombre verdadero, pero no quiso saberlo y no la vio, aunque después se arrepintió porque se dio cuenta de que ese acto pasivo le podría costar el poder verlo nuevamente o ayudarlo.

> ¡Qué país! No había un día en que no pasaran cosas terribles. Y de Carlos ni un teléfono, ni una dirección, ninguna pista, por lo menos para saber que está bien. Que no cayó preso ni está detenido con esos estudiantes revolucionarios; porque si fuera así, ella podría aprovechar que esta tarde tenía que ir donde la señora Catita a dejarle el mantel. Podría decirle que le pidiera a su marido general que lo ayudara. (51)

Al parecer, en este pasaje La Loca se arrepiente de no haber tenido el valor de pedir ningún dato real sobre Carlos para poder ayudarlo; sin embargo, cuando vuelve a verlo nunca buscará remediar la situación.

Alatorre resume esta cualidad pasiva de los personajes melodramáticos de la siguiente manera: "Podría decirse que el melodrama, en relación con la tragedia, ha simplificado la representación del cosmos, enfrentando un personaje simple (o sea conducta simple) a una multitud de vicisitudes que permitan obtener una constante de comportamiento. Este tipo de personaje es previsible, el de la tragedia no." (94) Igual que Molina, la Loca del Frente simplemente se deja arrastrar por el impulso de los deseos de Carlos y los azares del destino que cada minuto individual le regala. Así se puede ver que, aunque el conflicto político puede ser complicado y por eso da la apariencia de ser abordado por personajes complejos, en el caso de estas protagonistas, Molina y La Loca, siguen siendo personajes simples melodramáticos porque

actúan de una manera escueta ante el conflicto. Las dos protagonistas no saben hacer otra cosa más que esperar hasta recibir instrucciones del amado.

Ya se ha visto que, tanto en la novela de Puig como en la de Lemebel, se cumple con las dos fórmulas que, según Alatorre, sirven para introducir el tono melodramático en una obra, pero no son los únicos elementos importantes para lograrlo. Con la ayuda de estas fórmulas, el tono melodramático se establece más bien a través del manejo de los sentimientos. Según Alatorre, "El manejo de sentimientos no es algo sencillo, es una sabia combinación de: 1) tensión-relajación dramática, 2) suspenso y 3) exaltación del sentimiento." (96)

El primero se logra con la interrupción de momentos de emoción intensa con escenas "no precisamente cómica, sino 'chistosas'." (96) Éstas ayudan a que el sentimiento principal no se desgaste, ni en la obra ni en el receptor de la misma, para que siga teniendo el impacto deseado. Ya se ha hablado de cómo Lemebel emplea esta técnica con la irrupción de la esposa del Dictador. Ella asume el rol de la matrona cómica del melodrama, pero aun cuando sólo recibimos el monólogo interno del Dictador mismo, su apariencia es siempre una irrupción en la historia principal de la Loca del Frente y, así, un descanso de los sentimientos que se ven ligados a su situación. Puig también utiliza esta técnica, pero en *El beso de la mujer araña* las irrupciones se hacen con las películas que cuentan un mundo completamente separado del de Molina y Valentín. Además está la interrupción hecha con los pies de páginas y las escenas intercaladas como documentación oficial de la dirección del penitenciario. En oposición a la novela de Lemebel, todas estas interrupciones son de carácter serio, quizás más serio que el diálogo sostenido entre Molina y Valentín, quienes a veces cuentan chistes o al menos guardan una informalidad que estaría fuera de lugar en el discurso teórico de la homosexualidad en los pies de página o en un documento burocrático; además, ninguna de las películas es comedia, sin

embargo, éstas cumplen la misma función de relajar la tensión dramática de la historia porque a pesar de que consideren sentimientos serios, son sentimientos distintos de los que se están ejerciendo en la trama principal entre Molina y Valentín.

El segundo elemento para el manejo de los sentimientos, el suspenso, se logra a través de los monólogos patéticos y el presentimiento. Ya se han mostrado, en secciones anteriores, ejemplos de las dos novelas tanto del uso del monólogo patético como del presentimiento. En ambas, el monólogo patético aumenta el suspenso al poner al descubierto los anhelos íntimos de los personajes, lo cual ayuda a interpretar las acciones de los mismos en función de una meta y provoca que el lector esté alerta a la espera de que éstos se cumplen. El presentimiento agrega al suspenso provocado por los monólogos patéticos la sospecha de que estos anhelos están por cumplirse o perderse para siempre.

Según Alatorre, "El tercer elemento se enunció como exaltación del sentimiento y se relaciona con el manejo de las simpatías y antipatías del espectador refiriéndolas a estereotipos estéticos. (El héroe es guapo y el malo feo y desagradable, los gordos son chistosos o glotones, las mujeres flacas son envidiosas, etc.)" (97) En este último elemento se puede apreciar el giro que Puig y Lemebel dan a esta fórmula. Cumplen con ella pero lo hacen gracias al imaginario que la tradición melodramática ha establecido en la mente del público. Después de casi dos siglos de melodrama romántico y novela sentimental, los cuales han forjado el rol de la mujer protagónica enamorada y desdichada, no hace falta describir a una muchacha joven y bella para despertar la simpatía de un lector. Basta con colocar a las locas en su lugar para que vuelva de nuevo ese imaginario que ha sabido provocar las simpatías de un publico por cientos de años.

Finalmente, Alatorre nos informa que, "Según sea la proporción entre los elementos vamos a tener, básicamente, un planteamiento serio y otro que no lo es; el primero se refiere a

una atmosfera de tristeza y final desdichado y el segundo, el que termina felizmente; pero, ambos no son más que las caras del melodrama, o sea, lo circunstancial y lo sentimental." (97) En ambas novelas, como ya se ha dicho, hay un final desdichado debido al fracaso amoroso de las historias. Lo importante de estas observaciones de Alatorre es entender que, debido a que todos estos elementos giran alrededor de sentimientos provocados por el protagonista, el tono melodramático es determinado entonces principalmente a través de él.

3. La Novela Sentimental

"My library is an archive of longings."-Susan Sontag

Según Alatorre, "La definición de protagonista es la misma para definir al individuo, es decir, es en él, gracias a él, con él, para él y por él que suceden los acontecimientos del drama; esto siempre es verdad, no importa si se trata de un drama realista, o no realista. La importancia de reconocer al personaje protagónico descansa en que de él depende la definición del género." (28) Entonces, como se sugirió arriba, el protagonista no sólo determina el tono, sino también el género mismo de cualquier obra. Así se puede ver que, a pesar de contener elementos del melodrama romántico y mantener un tono melodramático, las novelas de Puig y Lemebel, son novelas sentimentales, no sólo por el hecho de pertenecer al ámbito de la literatura en vez de al teatro, sino también, como se verá a continuación, debido a las características y acciones de sus protagonistas que establecen el género de las mismas.

El fenómeno de la novela sentimental comienza en 1740 con la novela *Pamela*, del autor inglés Samuel Richardson, cuyo drama sentimental es relatado en primera persona a través de las cartas escritas por esta joven muchacha. Así, la protagonista empieza a adoptar la función del narrador.

> Utilizando el recurso de la epístola para vivificar la experiencia *emocional* de la protagonista, Richardson establece algunas de las claves narrativas de la novela sentimental como género: la atracción amatoria como una pulsión soberanamente espiritual, la movilidad social y la desacralización de las jerarquías racionalistas y monárquicas como un supuesto básico en la escritura romántica, así como el comienzo de un tipo de relato que tomará a la mujer como heroína.
>
> Richardson también fija en la novela moderna una de las primeras recreaciones narrativas de una moral trabajada secularizadamente en los limites de la visión cristiana, siendo uno de los inventores del espacio narrativo y referente formal de la novela decimonónica en Europa: los *sentimientos*. (Ogarrio, 46; 16-17)

Beatriz Sarlo, en su libro *Signos de pasión*, también reconoce esta obra como un parteaguas que dio comienzo a la literatura moderna propiamente.

> Sentimiento, sentimental, sentimentalismo. Estas palabras tiene resonancias distintivas en la modernidad. Desde mediados del siglo XVIII, la novela, o por lo menos un tipo de novela diferente de la barroca, de la pastoril, de la picaresca, de la filosófica, de la de aventuras y viajes, se ocupó del amor como sentimiento hegemónico y del mayor interés narrativo. Antes, sin duda, hubo *romances*, novelas de amor y grandes amores literarios, pero la *novela sentimental* es algo nuevo. (9)

En la literatura sentimental estamos ante una narración de focalización interna, altamente subjetiva donde la narración del protagonista en primera persona se convierte en la voz de una época que se ve obsesionada con la búsqueda individual del éxito. Este enfoque individualista de por sí es un punto de vista nuevo del mundo moderno, pero más innovador que esto, también presenta otra perspectiva prácticamente nueva por antes ser ignorada en la literatura clásica: la de la mujer.

De manera interesante, las novelas de Puig y Lemebel no asumen ninguna de estas formas canónicas, lo cual es un giro intencional del género como se mostrará a continuación. Primero, ninguna de las novelas se narra en primera persona. Como ya se ha mencionado, Puig adopta una

especie de narrador ausente, mientras Lemebel cuenta su historia en tercera persona, vacilando principalmente entre las perspectivas de la Loca y el Dictador, pero que también incluye las perspectivas de la esposa del Dictador e incluso pocas observaciones intermitentes y oportunas de Carlos. Esto se hace con el fin de permitir el espacio necesario en el relato para que entre el ojo crítico del lector ante el giro mayor que es la colocación de las "locas" en el lugar canónico de la protagonista femenina de la novela sentimental. A continuación se indagará en este giro principal de la usurpación del rol femenino por las locas latinoamericanas. También se abordarán los demás elementos de la novela sentimental y la manera en que éstos se ven consolidados o frustrados por sus giros.

3.1 Las Protagonistas

"Yo siempre con la heroína" (Puig, 27)

"No podés sufrir por amor en pleno siglo veintiuno."[26]

Según Thomasseau, "La mujer, en el melodrama clásico, es la encarnación de las virtudes domésticas…Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad de sufrir y llorar…Superan generalmente a los hombres en devoción y generosidad." (46) Tanto Molina como la Loca cumplen con esta expectativa. El máximo deseo de Molina es de ser una señora burguesa. Se ocupa de la limpieza de la celda y cocina para los dos. Además, su oficio de vidrierista es uno que usualmente ejercen las mujeres, pues se trata de la decoración. La Loca del Frente también se ocupa de un oficio tradicionalmente reservado a las mujeres: el bordado. También es descrita como una "Penélope doméstica" y se dice que es "mejor que una mujer, tiene la casa como espejo." (63; 50) Asumen el rol canónico de la mujer más allá de las mujeres mismas de sus

[26] Chica de unos 25 a otra de la misma edad. Parada del colectivo, Línea 41-2, Villa Morra, Asunción, Paraguay. Lunes, 10.30 H. "Colaboración No.637". Escuchada por Davjd Gavilan. *La gente anda diciendo.* Facebook. 26 febrero 2015. Web. 26 febrero 2015.

respectivas épocas. Copi, otro escritor, historietista y dramaturgo homosexual argentino, famoso también por su travestismo en el teatro, explica lo extraño de este suceso, "...me encanta en el teatro vestirme de mujer pero no se me pasaría por la cabeza vestirme de mujer en la vida. Jamás, porque ni las mujeres se visten de mujer, las mujeres andan vestidas de blue jean…Antes, las mujeres se vestían de negro, medias de seda, tenían una cierta coquetería, y ahora visten así. ¿A quién se le ocurre vestirse de mujer ahora? A los travestis," (49-50). Bajo este concepto se ve más clara la intencionalidad detrás de este asumir del rol femenino. Al exagerar los atributos femeninos de las locas destacan la intención de éstas de asumir, no el lugar tradicional de las mujeres, sino el lugar privilegiado de la voz femenina del género de la novela sentimental.

Se ha hablado mucho de las locas de Puig y Lemebel como personajes pasivas al nivel de la anécdota, pero esto no se debe confundir con el poder protagónico que ejercen. Como se verá más adelante, su patetismo en muchos casos sólo aumenta su capacidad de provocar la identificación con sus lectores y la manipulación de sus sentimientos. Es un lugar que tanto Puig como Lemebel querían que sus protagonistas ocuparan, porque supone algunas ventajas. Aquí a continuación se explorará el rol canónico de la mujer protagónica de la novela sentimental y como es que las locas de Puig y Lemebel asumen ese rol a su manera y con qué fines lo hacen.

Uno de los cambios principales que vino con la modernidad y el desarrollo de la novela sentimental es que las mujeres se convirtieron, no sólo en las protagonistas de la trama o anécdota sino también, como se señaló arriba, en la voz de una época. Sarlo encuentra un ejemplo poético de la nueva dominancia de la perspectiva femenina en la novela sentimental canónica de la inglesa Emily Brontë:

> Las escrituras de Catherine, en el margen de los libros, son un emblema: mujeres que leen y escriben. Estos fragmentos de un diario, en el comienzo de *Wuthering Heights*, son

> el origen del relato de la pasión de Cathy y Heathcliff. Están allí como una indicación de que ciertas grandes pasiones se conocen por el desciframiento de una escritura femenina. Los 'jeroglíficos descoloridos' de Cathy sintetizan poéticamente la escritura de un siglo, el que va de Richardson a Brontë. Las escritoras mujeres nunca antes fueron tantas y tan importantes como en este período, en Europa y América…A partir de la novela sentimental, los best-sellers, hasta hoy, son obra de mujeres tanto o más que de hombres. (*Signos de pasión,* 13)

Con ello, en un mundo moderno cada vez más caracterizada por el comercio y las fuerzas del mercado, se empieza a despertar una consciencia sobre éstos y el impacto que estos tienen en la vida cotidiana. De aquí es fácil entender cómo este análisis se empieza a situarse sobre el lugar de la mujer en el mercado del matrimonio.

> … la lectura explora nuevas zonas de la subjetividad, y en especial produce lo que hoy denominaríamos un *sujeto joven*, que atraviesa etapas de la vida marcadas por opciones específicas de la juventud: el primer amor, la virginidad, el matrimonio. (Sarlo, *Signos*…, 19)

La situación de la mujer en el mundo, específicamente la mujer joven en vías de matrimonio cuyo destino está aún incierto, se convierte en un alegórico reflejo del mundo moderno que también se encuentra en vías de desarrollo. Las mismas fuerzas del destino que operan para determinar la suerte de una de estas jóvenes son las que operan sobre la sociedad en general. Así la "suerte" del destino de la protagonista arroja luz sobre los mecanismos de esa sociedad y, en los mejores ejemplos del género, invitan el lector a un análisis crítico de la misma.

> La lectura es un aprendizaje de costumbre, sobre todo de nuevas costumbres que contradicen o muestran los límites de la autoridad familiar. Richardson, por ejemplo, abre un debate sobre las decisiones de su Clarissa: '¿Quién a la largo plazo *deberá* someterse: *todos nosotros a ti;* o *tú a todos nosotros*?', le pregunta su madre a Clarissa. La novela no resuelve este dilema, o más bien toma por un desvío trágico para superarlo. Pero la

> pregunta, nítida y brutal, que Clarissa no contesta porque 'yo no sabía qué decir; o más bien cómo expresar lo que tenía que decir', define uno de los conflictos centrales de esta nueva configuración de sentimientos: ¿subjetividad emocional o instituciones? Y si la respuesta favorece los deseos de una subjetividad que busca afirmarse, ¿cómo expresar adecuadamente esos deseos?, ¿cómo se habla acerca de lo que es nuevo y no ha encontrado aún su vocabulario? (Sarlo, *Signos…*, 20)

Aquí se puede encontrar el porqué del giro principal de la novela sentimental en las novelas de Puig y Lemebel. El tema de la orientación sexual en la sociedad latinoamericana es uno de los que apenas a finales del siglo XX se ha empezado a tratar abiertamente. Como cualquier tema nuevo, carece aún de un vocabulario dentro de la sociedad. Este mismo es lo que Puig, y luego Lemebel, buscan desarrollar a través de su literatura. Al situar a las locas en el lugar canónico de la mujer, abren una brecha en la vieja dicotomía de hombre/mujer desde la cual se puede re-pensar la sexualidad y el papel que ésta desempeña en la sociedad.

Puig, como pionero que fue de esta estrategia, a través de la voz de Molina y las preguntas de Valentín, un joven filosófico, define a detalle el lugar de la loca dentro de la anécdota y dentro de la sociedad. Empieza con declaraciones directas y seguras que hace Molina para marcar un límite cuando Valentín empieza a burlarse de la prolijidad con que aquél describe la decoración de la casa del joven arquitecto en la película de la mujer pantera:

> -Sí, claro. Y ahora te tengo que aguantar que me digás lo que dicen todos.
> -A ver…¿qué te voy a decir?
> -Todos igual, me vienen con lo mismo, ¡siempre!
> -¿Qué?
> -Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.
> -¿Te dicen eso?

> -Sí, y eso les contesto…¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay…yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza. (21-22)

Con este intercambio, no sólo establece Puig que Molina quisiera ser mujer, sino que no ese deseo no es nuevo ni pasajero. Al rechazar a los "consejos" y afirmar que lo tiene "todo clarísimo", con la voz de Molina, Puig da autoridad a la visión que Molina tiene de sí misma y así establece el hecho como una parte edificante del personaje y la trama en general. Esto, más adelante, da pie a que Valentín, capaz de aceptar la aclaración de Molina, le puede plantear una pregunta sincera centrada en la premisa de que Molina se siente mujer:

> -¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?
> -Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína. (27)

Hasta ahora, el relato ha sido redactado a manera de guión. El lector quizás pueda presentir que Molina es el personaje protagónico debido a que habla más al ser quien cuenta la película y porque la única acción presente en este momento de la trama es la de la película, la cual se ve a través de los ojos de Molina. Sin embargo, no hay realmente un indicio claro de que esto podría continuar igual con el vaivén de la conversación más adelante. Con esta respuesta de Molina, Puig termina de dejar "clarísimo", desde el inicio, que Molina ha asumido el rol canónico de la mujer protagónica de la literatura sentimental.

Establecer este rol de entrada permite que se abra un diálogo sobre el mismo. A diferencia de lo que Beatriz Sarlo pronostica como el destino de la novela sentimental a finales del siglo XX hasta el presente, no es un simple "*mutatis mutandi*" lo que plantea Puig (77). No es su intención simplemente reemplazar a la protagonista canónica de la novela sentimental con

Molina, como si se tratara de cumplir con una mera fantasía de las locas. Puig ha hecho la fantasía realidad para Molina precisamente con el propósito de arrojar luz sobre una sociedad que al final no la dejará asumir ese rol. Esto se evidencia no sólo en el final trágico del personaje al nivel anecdótico, sino en un planteo articulado también desde el personaje de Valentín, quien por más que escuche los sueños de Molina, no puede dejar de vislumbrar e incluso señalar a su manera, analítico pero poco considerado, la imposibilidad de que Molina ocupe el lugar que quisiera en el mundo:

> -Pero qué lindo cuando una pareja se quiere toda la vida.
> -¿A vos te gustaría eso?
> -Es mi sueño.
> -¿Y por qué te gustan los hombres entonces?
> -Qué tiene que ver…Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida.
> -¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?
> -Una señora burguesa.
> -¿Pero no te das cuenta que todo eso es un engaño? Si fueras mujer no querrías eso.
> -Yo estoy enamorado de un hombre maravilloso, y lo único que quisiera es vivir al lado de él toda la vida.
> -Y como eso es imposible, porque si él es hombre querrá a una mujer, bueno, nunca te vas a poder desengañar.
> -Seguí con lo de tu compañera, no tengo ganas de hablar de mí. (44-45)

Con esta conversación, Molina le recuerda enfáticamente a Valentín que él se siente mujer al responder al insulto que le lanza de ser un señor burgués (porque para Valentín ser burgués es sinónimo de ser explotador del pueblo) que sería en todo caso "una señora burguesa"; pero cuando Valentín precisa el obstáculo mayor al sueño de Molina, ésta prefiere cortar la conversación. El silencio aquí otorga. Molina ya no tiene "ganas de hablar" porque no tiene respuesta alguna ante la realidad de lo que acaba de pronunciar Valentín.

Como si no fuera suficiente con esta conversación, regresan a lo mismo poco después, cuando Valentín anima a Molina a contarle más específicamente sobre el hombre que quiere, un mozo que trabaja en un restaurante que conoció antes de estar en la cárcel:

> -¿Por qué lo querés tanto?
> -Por muchas cosas.
> -Por ejemplo…
> -Te voy a ser sincero. Ante todo porque es lindo. Y después porque me parece que es muy inteligente, pero en la vida no tuvo oportunidades para nada, y está ahí haciendo un trabajo de mierda, cuando se merece mucho más. Y me dan ganas de ayudarlo.
> -¿Y él quiere que lo ayudes?
> -¿Qué querés decir?
> -Si él se deja ayudar o no.
> -Vos sos brujo, ¿por qué hacés esa pregunta?
> -No sé.
> -Pusiste el dedo en la llaga.
> -Él no quiere que lo ayudes.
> -Él no quería, antes. Ahora no sé, vaya a saber en qué anda…
> -¿No es él el amigo que te vino a visitar, que me contaste?
> -No, el que vino es una amiga, es tan hombre como yo. Porque el otro, el mozo, tiene que trabajar a la hora que acá entran visitas.
> -¿Nunca te vino a ver?
> -No.
> -El pobre tiene que trabajar.
> -Escuchame, Valentín, ¿vos creés que no podría cambiar turno con algún compañero?
> -No se lo permitirán.
> -Son buenos ustedes para defenderse, entre ustedes.
> -¿Quiénes son ustedes?
> -Los hombres, buena raza de…
> -¿De qué?
> -De hijos de puta, con el perdón de tu mamá, que no tiene la culpa.
> -Mirá, vos sos hombre como yo, no embromes…No establezcas distancias.

> -¿Querés que te me acerque?
> -Ni que te distancies ni que te acerques.
> -Escuchame, Valentín, yo me acuerdo muy bien que una vez él cambió turno con un compañero para llevarla a la mujer al teatro.
> -¿Es casado?
> -Sí, él es un hombre normal. Fui yo quien empezó todo, él no tuvo la culpa de nada. Yo me le metí en la vida, pero lo que quería era ayudarlo.
> -¿Cómo fue que empezó?
> -Yo un día fui al restaurant, y lo vi. Y me quedé loco. Pero es muy largo, otra vez te lo cuento, o mejor no, no te cuento nada, quién sabe con qué me vas a salir.
> -Un momento, Molina, estás muy equivocado, si yo te pregunto es porque tengo un…¿cómo te puedo explicar?
> -Una curiosidad, eso es lo que tendrás.
> -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.(57-59)

Valentín es capaz de identificar con facilidad el problema que presenta la situación sentimental de Molina; sin embargo, aún no la entiende. Esto se puede ver no sólo en las preguntas que hace Valentín acerca de las "inclinaciones" amorosas de Molina, sino también en la manera en que lo interroga. Adopta un tono condescendiente y se pone a defender al mozo de modo sarcástico de la falta de visitas ("El pobre tiene que trabajar"), de manera que deja claro otra vez que no entiende porque Molina se aferra a un sueño imposible. Prefiere suponer que la única explicación es que Molina es una persona que vive de pretextos irracionales para nunca "desilusionarse". Cuando Molina, ofendida, ve que la intención de Valentín no es escuchar sino burlarse, lo insulta a él y a toda la raza de hombres. Como respuesta, Valentín vuelve a insistir que Molina es hombre, rechaza por completo el punto de vista de éste y con un tono de fastidio le dice: "no embromes…no establezcas distancias", demostrando de nuevo su incapacidad de entender lo que

intenta esbozar Molina y poca disposición por hacerlo. Molina tiene que recurrir a una demostración vulgar, "¿Querés que te me acerque?", para volver a remarcar que hay una diferencia fundamental entre los dos. Sólo así logra recobrar la atención de Valentín para poder dejar en claro que no es un iluso y que no tiene caso hablar con él si sólo va a burlarse porque "quién sabe con qué me vas a salir." También de esta manera expone a Valentín y lo hace ver que, a pesar de sus ideales políticos de dignidad e igualdad, en la práctica le cuesta brindarle el respeto que, según Valentín, merece cualquier persona.

Así Molina logra que Valentín recapacite y entre al diálogo de nuevo de manera sincera y dispuesta a escuchar; no obstante, sigue incapaz de no interrumpir con sus preguntas de género, como si fuera un reflejo involuntario de querer ordenar el mundo:

> -Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero preciosas, y muy vivas.
> -¿Dos chicas?
> -No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto. (61)

Y luego otra vez:

> -…Y a la semana siguiente fui sola al restaurant.
> -¿Sola?
> -Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre. (62)

¿Por qué tendrá que disculparse Molina? Ya se lo ha explicado varias veces; sin embargo, es algo que tiene que hacer repetidamente a través de la trama, sobre todo cuando discuten. Más adelante, cuando Valentín trata de explicar por qué huye estudiando todo el tiempo, ahora es Molina quien se burla de Valentín, quien a su vez, al no querer entregarse, vuelve a "poner el dedo en la llaga" de Molina:

-Política…Así va el mundo, con los políticos…

-No hablés como una señora de antes, porque no sos ni señora…ni de antes;…(77)

A veces el tema termina en meras convenciones de habla. Incluso Molina misma tiene que recurrir a estas convenciones para describir situaciones que carecen de explicación si no es con el léxico de una sociedad homofóbica:

-¿Cómo te trataron?

-Nada, como puto, como siempre. (82)

Este lenguaje despectivo es algo tan arraigado en la cultura que, aun cuando no es el tema de la discusión, a Valentín se le escapa a veces sin pensar, y no necesariamente con el afán de ofender:

-Pero no seas así, sos demasiado sensible…

-Qué le vas a hacer, soy así, muy sentimental.

-Demasiado. Eso es cosa…

-¿Por qué te callás?

-Nada.

-Decilo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín.

-No seas sonso.

-Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.

-Sí.

-¿Y qué tiene que de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja? (30-31)

Este intercambio no sólo expone la discriminación sutil presente en el lenguaje cotidiano de la sociedad, sino que cuestiona la lógica de su existir. Valentín no tiene argumento filosófico con que contestar a la pregunta de Molina, pero sí una respuesta práctica:

-No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.

-¿Para qué?, ¿para torturar?

-No, para acabar con los torturadores.

-Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores.

-¿Y vos qué harías sin hombres?

> -Tenés razón. Son unos brutos pero me gustan.
> -Molina…pero vos decís que si todos fueran como mujeres no habría torturadores. Ahí tenés un planteo siquiera, irreal pero planteo al fin. (31)

Con este planteo de Molina, Puig demuestra que el problema es de voluntad, no en el sentido de que se pueda elegir ser hombre, mujer, loca, etc., o mandar en el corazón, sino que siempre se puede elegir cómo actuar.

Al regresar vez tras vez a este tema en los diálogos, se subraya y legitima la capacidad de Molina para asumir el rol de la mujer protagónica. Cuando a esto Puig empieza a agregar un trasfondo, confinado a los pies de página, que indaga en diversas teorías de la homosexualidad sólo para refutarlas todas, confirma que éste es el verdadero tema central de la novela. Aquí la historia de amor, como en todos los grandes ejemplos de la literatura sentimental, sirve no como distracción o entretenimiento, sino como recurso para poner de relieve los problemas de una sociedad. Si a esto también se añade el discurso político marxista de Valentín, que analiza la igualdad y dignidad del hombre en general ante la sociedad, se tiene al final una propuesta clara y bien delimitada sobre lo que quiere Puig: aventurar una definición de cómo se debe vivir en sociedad. La cosecha de estos tres discursos produce la amalgama del hombre ideal que necesita desesperadamente una Argentina dividida por la dictadura, un hombre cuyas definiciones personales ante la sociedad pueden cambiar mas no la dignidad de su trato.

> -A ver…contéstame, ¿qué es la hombría para vos?
> -Uhm…no dejarme basurear…por nadie, ni por el poder…Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es…no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal.
> -Eso es ser santo.
> -No, no es tan imposible como te pensás. (63)

Este análisis sobre la hombría en la sociedad simplemente no tendría el mismo impacto y resonancia universal sin haber salido del discurso hombre/mujer y sin un protagonista poco convencional cuyo sufrimiento ejemplifica los extremos a que puedan llegar las fuerzas de opresión que funcionan sobre toda la sociedad.

Puig, lejos de ser un imitador del modelo de novela sentimental, al tomar los elementos de la novela sentimental y utilizarlos de manera distinta, demuestra que posee lo que T.S. Eliot denomina "historical sense", que se define como la capacidad de ser Tradicional en el sentido de pertenecer a la gran Tradición de la Literatura universal. Según Eliot, combinar el pasado con el presente es lo que le hace relevante a una obra y, por lo tanto, permite que perdure en la Tradición.

> Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity. (499)

F.R. Leavis, contemporáneo de Eliot y partidario de la misma idea, declara a Jane Austin, la famosa autora inglesa de novela sentimental, la mejor novelista de lengua inglesa precisamente por haber sabido combinar a la tradición de viejas formas canónicas de la literatura inglesa con

sus propias observaciones agudas de la sociedad contemporánea a su vida (601). Nuevamente Eliot explica la importancia y eficacia de esta estrategia de la combinación de lo viejo con lo nuevo en el arte cuando dice que el artista debe de tener presente que la mente de su propio país, una mente que debe cobrar más importancia que su propia mente, es una que cambia con el tiempo (500). Esta nueva mentalidad es lo que Puig inserta a la novela sentimental, ello lo convierte en un buen autor con "historical sense", capaz de adaptar la tradición de un género viejo como la novela sentimental a la sociedad y la problemática de los años setenta en la dictadura argentina. Como ya se ha mostrado, Puig logra provocar este efecto de tres maneras. Primero, sitúa una loca, Molina, en el lugar canónico de la mujer protagónica de la novela sentimental, no como un juego de cambio de roles, sino resaltando el hecho dentro de la anécdota y así elevándolo al nivel de tema central. Segundo, agrega un discurso trasfondo en pies de página que incluye el psicoanálisis y el análisis socio-político en la presentación de diversas teorías sobre la homosexualidad y otras prácticas sexuales "subversivas", para así colocar las discusiones de Molina y Valentín dentro del discurso universal del tema. Finalmente, abandona la estructura clásica de la novela sentimental con respecto a la narración, es decir, deja de contar en primera persona o con una narración de focalización interna y prefiere moverse entre diferentes estructuras (guión, reporte, pies de página, narración) para producir una especie de narrador ausente lo cual transfiere la responsabilidad de interpretación de la trama de la narradora/protagonista al lector además de crear, en la polifonía de voces y estilo, un género más democrático que el melodrama tradicional con su narrador. Estos tres elementos sirven como mecanismos de extrañamiento[27] respecto de la novela sentimental tradicional que producen el

[27] Utilizo este término según Viktor Shklovsky y la tradición del formalismo ruso (717-726).

distanciamiento necesario del género canónico para que nuevamente entre el ojo crítico del lector sobre sus personajes y situaciones.

Alatorre habla del poder de este tipo de "extrañamiento" al expandir su teoría de la dialéctica entre el "yo" protagonista y el "otro" de la sociedad.

> Conforme ocurre el drama y gracias a la eficacia del tono, el espectador transferirá su Yo al protagonista y se verá a sí mismo en él (identificación); sin embargo, no todo el tiempo es así, a veces el espectador 'recupera su Yo' y contempla al protagonista como al 'otro'. Este 'extrañamiento' también cumple una función muy importante dentro del espectador al convertirlo en parte del grupo que juzga al individuo. De la identificación al alejamiento y otra vez a la identificación, es el proceso dialéctico que se está dando dentro de cada espectador. Cada hombre en sí mismo, vive el conflicto de ser al mismo tiempo individuo y ente social. (28)

Para Alatorre, la dialéctica que existe entre el protagonista y el público se remite a la naturaleza dual de la experiencia humana y así permite que éste se identifique con aquél debido al lugar que ocupa dentro de la obra. De esta manera, Alatorre confirma también la efectividad de la estrategia de Puig para comunicarse con un público que, de otra manera, quizás hubiera rechazado a un personaje "loca".

Lemebel también manifiesta este "historical sense" al construir sobre el giro de la protagonista loca de Puig otro giro propio. Como se ha visto en secciones anteriores, Lemebel incorpora elementos de la gran Tradición de los géneros melodramáticos y de la novela sentimental, además de que incluye también el giro que hace Puig al cambiar la protagonista canónica femenina por una loca latinoamericana. Esto demuestra que Lemebel conoce a fondo estos géneros, sus respectivas trayectorias y sus últimas manifestaciones y modificaciones. Las

muchas similitudes que se han citado entre la obra de Puig y la de Lemebel[28], existentes en el nivel básico de la anécdota, son una prueba clara de que tenía conocimiento de la obra de Puig. Pero, como dice T.S. Eliot, "To conform merely would be for the new work not really to conform at all; it would not be new, and would therefore not be a work of art." (500) Lo notable de su obra y lo que hace que se destaca como un autor con "historical sense" es que toma estos elementos y los adapta al siglo XXI con el giro posmoderno que maneja a través de la perspectiva de la protagonista loca. Ha logrado colocar a una protagonista posmoderna en un mundo y género moderno. Este último convierte a la Loca en una enamorada insólita, menos por su condición de loca y más por su actitud ante el amor mismo. Como se verá a continuación, es precisamente esta actitud la que la destaca como una protagonista posmoderna.

Para entender como la Loca del Frente es una protagonista posmoderna hay que volver a hablar de la relación Yo-Otro que sostiene la protagonista con el lector. Zygmunt Bauman, en su libro *Ética Posmoderna,* quien a su vez cita a Emmanuel Lévinas, nota una asimetría en la relación Yo-Otro posmoderna.

> En una drástica inversión de los principios de la ética moderna, Lévinas le confiere al Otro esa prioridad que alguna vez le fue atribuida sin lugar a dudas al yo.
>
> 'La relación intersubjetiva no es simétrica. En este sentido, soy responsable por el Otro sin esperar reciprocidad, aun cuando ello significara arriesgar mi vida. La reciprocidad es *su* problema…yo soy responsable por una responsabilidad total, que responde por todos los demás y por todo en los otros, aun por su responsabilidad. El Yo siempre tiene una responsabilidad *más* que los otros.' (99-100)

[28] Vease pg. 7 del presente trabajo

En la Loca del Frente la responsabilidad que se asume del Otro se puede ver en la manera en que se entrega el amor sin esperar nada a cambio. En realidad las dos locas, tanto la de Puig como la de Lemebel, demuestran esta entrega abnegada ante el amado que podría ser indicativa de la actitud asimétrica posmoderna de que habla Bauman y Lévinas. Sin embargo, como ya se vio en el análisis de la obra de Puig anteriormente, Molina lo hace con la convicción de poder hacer sus sueños realidad, al grado de que se arriesgue a sacrificarse con tal de volver a ver a Valentín. Según Armando Roa en su libro *Modernidad y posmodernidad*, ésta es una característica edificante del ser moderno.

> La fe moderna en el poder del hombre para cambiarlo todo, que se observa por ejemplo en el marxismo, el el anarquismo, en el capitalismo y en el psicoanálisis, originará directamente las ideologías, los metarrelatos. En las ideologías políticas se ha creído ciegamente, intuyéndose que conducirían al paraíso en la tierra si se luchaba por ellas; la mayoría ha seguido a sus portavoces, a Lenin, Stalin, Hitler, y Mussolini por ejemplo, sin admitir que aquello fuese sólo un sueño. Sabemos de los sufrimientos y millones de muertes que han provocado, para reducirse al fin a mero polvo. Lo importante para el debate que mueve hoy a los hombres es que las ideologías son representantes típicos de los ideales de la modernidad, pues muestran por otra vía la fe ciega del hombre en sus creaciones mentales y en la potencia de éstas para transformar la realidad. Se ve ahí el poder del mundo de dentro de la mente para dominar el de afuera, y en fin esa tendencia ya mencionada a dividirlo todo en pares, de los cuales uno, el que representa al yo individual, racional, consciente y autónomo, acaba subordinando al otro…Propio de la modernidad es estar siempre en actitud tensa, acechante, profundamente reflexive frente a cuanto abarca…lo viven con extrema responsabilidad, como si del peso de lo que hacen dependiese casi el curso de la historia. (35-36)

Esta cita confirma que Molina y Valentín son personajes modernos porque, como se ha probado en secciones anteriores, la creencia principal de estos dos personajes, "la punta de ovillo" para ellos, es que su mundo interior, el Yo, se puede compartir con el Otro y así impactar en el mundo

exterior. Esta idea es lo mismo que señala Roa al decir que el hombre moderno posee una fe ciega "en sus creaciones mentales y en la potencia de éstas para transformar la realidad." A luz de estas revelaciones, el sacrificio de Molina al final de la obra cobra un doble significado: cumple por un lado con la tradición de una muerte trágica melodramática para la protagonista que no encaja en la sociedad, pero también permite que el personaje ejerza su poder de decisión sobre el mundo terrenal. Sacrificarse por alguien o algo que existe en este mundo es un acto sumamente moderno, ya que espera de antemano que tendrá algún efecto, además de que supone la superioridad de la visión a conquistar.

Esto cambia completamente cuando se habla de la posmodernidad. Según Bauman, "En nuestros tiempos, se ha deslegitimado la idea de auto-sacrificio;...El más universal de nuestros eslóganes es 'sin exceso'." (8-9). Esta actitud posmoderna se puede ver en la Loca del Frente porque a cambio de Molina, ella no se sacrifica. Como ya se explicó en la sección sobre el presentimiento y el reconocimiento (3.1.6) , la Loca persigue a su amado hasta recibir una respuesta, pero casi siempre incrédula; incluso ante una contestación favorable, sabe distinguir entre una invitación prometedora y una que no vale la pena. Ella lo contesta así:

> Tu generosidad me conmueve, amor, y quisiera ver el mundo con esa inocencia tuya que me estira los brazos. Pero a mis años no puedo salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño…Y lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo. Me enamoré de ti como una perra, y tú solamente te dejaste querer. ¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor…? *Tu silencia ya me dice adiós*, como dice la canción. Tu silencio es una cruel verdad, pero también es una sincera respuesta. No me digas nada porque está todo claro. ¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado? (193-194)

Para la Loca del Frente "nunca" no es una palabra terrible que provoca llanto y conflicto como hace para los personajes de Puig (Puig, 138), es sólo una parte de la realidad que hay que aceptar. "*«Somos un sueño imposible que busca la noche»*" (Lemebel, 121).

3.2 Las Cartas

"Cuidate de los que saben escribir, pues tienen el poder de enamorarte sin siquiera tocarte"[29]

Ya se ha hablado de la importancia del rol de las mujeres protagónicas en la novela sentimental, no sólo como personajes principales de la trama sino también como *voces* protagónicas. Esta voz se lograba escuchar de dos maneras: a través de una narración en primera persona de la misma protagonista cuyos méritos ya se han discutido, o con el apoyo de la estructura de la novela epistolar. La novela de Richardson, *Pamela*, considerada la primera del género sentimental, no por nada es también epistolar. Sarlo explica el por qué de este fenómeno así:

> La forma 'carta' ofrecía un tono de intimidad en el que podían mezclarse las reflexiones, los consejos, las ponderaciones y las dudas…La carta es un tipo especial de texto donde, con toda verosimilitud, un personaje se confiesa ante otro. Funciona como 'un símbolo de identidad personal'. Tan personal es esa identidad que el lenguaje y las convenciones retóricas de las cartas deben crear la ilusión de una representación realista del sujeto que está escribiendo dentro de su espacio cultural y experiencial…La ausencia de un narrador, cuya autoridad sea superior a estos textos íntimos , propicia una identificación más directa…Por eso, la escritura y la lectura son *estratégicas*, en el sentido en que permiten tanto desplegar la trama como presentar la subjetividad de los personajes; narrar bajo el tono de la sinceridad y de la inmediatez… (*Signos de una pasión*, 24-25)

Se puede decir entonces que la forma epistolar predomina en el género de la novela sentimental porque a través de las cartas se abre una ventana al mundo interior de los sentimientos. Además,

[29] Cita anónima registrada en el muro de Facebook de Pedro Lemebel. 2012.

debido a que los acontecimientos de la anécdota sentimental son precisamente las emociones, las cartas también sirven para avanzar en la trama. Estas son las dos estrategias que las cartas efectúan dentro de la novela sentimental.

Por eso, aunque es cierto que no todas las novelas sentimentales son epistolares, casi todas incluyen una que otra carta *estratégica*. En *El beso de la mujer araña*, la carta que dicta Valentín a Molina sirve estratégicamente para permitir el desahogo sentimental de Valentín sin que éste rompa con su estereotipo de joven macho revolucionario y con ello, con la coherencia del personaje que se ha venido desarrollando en la novela hasta entonces: un joven serio cuya racionalidad le permite un control absoluto sobre sus emociones. Bajo circunstancias normales, este personaje no compartiría sus sentimientos, pero la anécdota *posible*[30] melodramática se encarga de crear una situación insólito (la cárcel, la tortura, la enfermedad, etc.) que vuelve creíble esa "bajas de guardia"; la carta se encarga de lo demás.

Como dice Sarlo, la carta cumple con la doble función de descubrir los sentimientos de Valentín y este mismo hecho avanza la trama porque, como ya se ha mostrado en secciones anteriores, el conflicto sentimental principal de la novela es la decisión que tiene que tomar Molina. Tiene que decidir qué desea más, el amor de Valentín o la libertad. Sin embargo, lograr cualquiera de estos dos deseos depende de que Valentín se abra sentimentalmente, porque sin esta apertura no hay nada que Molina pueda usar, ni para traicionarlo ni para alimentar las esperanzas de un futuro amor. Esto es porque las cartas no sólo funcionan para presentar e identificar los sentimientos personales, sino también para confirmar la autenticidad de los mismos. Dice Sarlo que la carta es capaz de esto "no porque siempre exista un narrador que todo lo sabe, colocado fuera de ellos como garantía universal de las conciencias particulares, sino

[30] Otra vez según Alatorre

porque los personajes mismos dicen directamente lo que les sucede." (*Signos…*, 26) Pero en realidad, esta "ilusión de la autenticidad" es sólo eso, una ilusión. Falta ver si la anécdota confirma o desmienta la expresión. En el caso de *El beso de la mujer araña*, como ya se ha explicado en secciones anteriores, la anécdota verifica la "autenticidad" de la expresión sentimental de Valentín en el monólogo patético final de la obra, ahí se vuelve a confesar la misma filosofía de una convivencia a través de los pensamientos y se confirma que los últimos pensamientos que él tiene antes de la muerte incluyen a Molina como amante. Siempre hay que asegurar que la anécdota prueba la autenticidad de las expresiones epistolares, pero rara vez en la novela sentimental esto deja de suceder, debido a que las cartas en la novela sentimental, según Sarlo,

> Son cartas *de* amor donde se repite lo mismo casi sin avanzar. Su materia expresiva es el amor en una variación incesante, sin principio ni fin, sin trama, en su pura manifestación poética. Las cartas no son declaraciones de un sujeto a otro, ni narraciones de actos, sino efusiones. Cuentan un padecer, no un hacer. Lo que le sucede al enamorado no responde a leyes que éste haya conocido antes, precisamente porque sus cartas de amor hablan del *primer* amor verdadero (aunque éste haya sido precedido por otras relaciones). Se trata de una 'fuerza misteriosa', un sonambulismo, una 'frenética e ilimitada pasión', un 'vértigo' que hace desaparecer el mundo: '[Y]a no sé cuándo es de día, ni cuándo de noche, y el universo ha desaparecido a mi alrededor'. El estado pasional es, al mismo tiempo o sucesivamente, un estado de felicidad y de angustia; tiene una relación con la naturaleza y la vida y una relación con la muerte. (*Signos…*, 34)

La carta no es sólo evidencia de un amor, escribirla es un acto de amor en sí mismo, ligado a pasiones aún más básicos como la pasión por vivir. Luchar por el amor es también luchar por vivir. No es casualidad entonces que aparezcan estas cartas como augurios de la muerte. La carta

que Valentín recibe le da la noticia de la muerte de un compañero y la carta que dicta nace a raíz del presentimiento que tiene sobre su propia muerte.

Hasta ahora se ha visto como las cartas presentes en la obra de Puig cumplen con las funciones de las del género de novela sentimental, pero también hay puntos de divergencia. Sarlo observa que las cartas principalmente son escritos por mujeres protagonistas de la novela sentimental. Aquí se puede apreciar otro giro que Puig se efectúa dentro del género. En primer lugar, las dos cartas que aparecen en la novela no vienen por ni para la protagonista femenina quien, como ya se estableció, es Molina. La primera llega de una compañera de Valentín, una compañera de la lucha con la que él dice no tener un interés romántico. La otra carta es escrita por un hombre, Valentín, a otra mujer que no es la compañera de lucha de quien recibe una carta, Marta, el supuesto amor de su vida.

Se menciona que Valentín casi no recibe correo, dato que sugiere que Molina sí recibe aunque nunca vemos su correspondencia. Además, se conoce que la mamá de Molina está muy enferma, pero si las actividades en que participarían juntos al salir éste de la cárcel sirven como indicio de las capacidades de la mamá, nunca estuvo tan enferma para no poder escribir una carta; es más, estas mismas actividades ponen en cuestión la gravedad de la condición de la madre. Aunque se sabe que el miedo que Molina siente acerca de la salud de su madre es sincero gracias a que es revelado a través del recurso del monólogo patético, se sospecha que el que experimenta está más ligado al temor de no volver a verla debido a la duración de su sentencia y a la edad avanzada de la señora. Más allá de si está o no grave de salud la madre; lo que importa señalar aquí es que los sentimientos de Molina, la protagonista, se expresan por medio de los monólogos patéticos, y por eso son innecesarias las cartas como recurso de expresión. Vista así,

la decisión de incluir las cartas, incluso si no están escritas por la protagonista o para comunicarse con ella, es innovadora.

El uso de las cartas para expresiones sentimentales que no incluyen a la protagonista es innovador porque permite que estas revelaciones hablen directamente sobre los temas de la obra. Estas dos voces en paralelo, es decir en contextos y conversaciones diferentes que no se llegan a encontrar dentro de la anécdota, destaca sus coincidencias y las inviste de una calidad universal. Una de estas coincidencias se encuentra en el deseo que los dos expresan de seguir viviendo para experimentar el amor. Como ya se vio, Valentín no se puede "conformar" con la idea de nunca salir de la celda, de nunca volver a tocar a una mujer, "y que todo quede ahí, que mi vida se haya reducido a este poquito, porque pienso que no me lo merezco," (173). Esto también lo expresa anteriormente, cuando habla de ser un mártir para la lucha política,"…no me conformo a ser un mártir, Marta, me da rabia ser mártir, no soy un buen mártir, y en este momento pienso si no me equivoqué en todo." (172) Después Molina expresa lo mismo en un desahogo sobre su mamá:

> -Valentín, yo hice una promesa, no sé a quién, a Dios, aunque no creo mucho.
> -Sí…
> -Y es que lo que más quería en la vida era poder salir para cuidar a mamá. Y que sacrificaba cualquier cosa por eso, que todo lo mío venía después, antes que todo yo pedí poder cuidar a mamá. Y se cumplió mi deseo.
> -Estate contento entonces. Vos sos muy generoso de pensar primero en otra persona, y no en vos mismo. Tenés que estar orgulloso de ser así.
> -¿Pero es justo eso, Valentín?
> -¿Qué cosa?
> -Que yo siempre me quede sin nada… Que yo no tenga nada mío de verdad, en la vida.
> -Bueno, pero tenés a tu madre, ésa es una responsabilidad, y tenés que asumirla.
> -Sí, es cierto.
> -¿Entonces?

> -Escuchame. Mamá ya tuvo su vida, ella ya vivió, ya tuvo a su marido, su hijo… Ya es vieja, ya su vida está casi cumplida…
> -Sí, pero está viva todavía.
> -Sí, y yo también estoy vivo… ¿Pero mi vida cuándo empieza?, ¿cuándo me va a tocar algo a mí, tener algo?" (243)

El otro tema en el cual los dos coinciden es en la idea de poder estar acompañados a través de los pensamientos, a pesar de la distancia y el destino del encierro. Se ha mostrado cómo Valentín se apodera de esta idea para mantenerse fuerte en la lucha y aguantar la tortura y al "otro torturador" dentro; después de leer a su carta, Valentín se da cuenta que es la misma idea que sostiene el bolero romántico de Molina.

> -Sabés una cosa… yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.
> -¿Te parece?
> -Sí, me parece que no tengo derecho de reírme del bolero.
> -A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías… por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.
> -¿Cómo era tu bolero?
> -¿Qué parte?
> -Decilo todo completo.
> -«Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo… La noche trae un silencio que me invita a hablarte… Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño… los sueños tristes de este amor extraño… Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos –porque es preciso- siempre separados… te juro que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo… este dolor…», o «este penar». El final no me acuerdo bien, creo que es así.
> -No está mal, de veras.
> -Es divino. (132-133)

Esta coincidencia no es ninguna casualidad; el bolero mismo es otro giro del juego estratégico de Puig, porque el bolero también es carta; se llama precisamente *Mi Carta*, lo cual es anunciado por Molina justo antes de esta escena.

En el caso de *Tengo miedo torero*, el giro a este aspecto del género de la novela sentimental está en que Lemebel no incluye las cartas pero, lejos de ser una mera omisión o peor, una falta de cumplimiento con el género, se puede argumentar que es una ausencia intencional. En ambas novelas existe un tema de la no-escritura como característica de las dictaduras. Es precisamente este dato histórico lo que permite que Valentín le lea las cartas a Molina. Las cartas de *El beso de la mujer araña* no pueden tener importancia para la anécdota más que en lo sentimental, porque toda la correspondencia de los presos en sometido a revisión y censura. De hecho, es lo que más le molesta a Valentín: el sentimiento de que no puede ayudar a sus compañeros por miedo de comprometerlos. Lo dice así:

> -…Y vos no sabés lo peor, y es que a nadie de ellos les puedo escribir, porque cualquier cosa sería comprometerlos, o qué…peor todavía, señalarlos.
> -¿A tu compañera tampoco?
> -Menos que menos, ella está a cargo del grupo. Ni con ella ni con nadie me puedo comunicar. Y como tu bolero, «porque la vida no nos unirá nunca», al pobre muchacho ya nunca más le voy a poder escribir una carta, ni decirle una palabra. (138)

Este detalle es importante porque, si las cosas no fueran así, romperían con la verosimilitud de la anécdota al nivel histórico.

En tiempos en los que sólo poseer una carta o un libro se vuelve un delito mortal, la memoria, la presencia y los códigos se privilegian sobre la escritura. Valentín demuestra esto cuando pide a Molina que memorice un plan de acción en clave y que sea su emisario al salir de la cárcel.

-Mirá…en estos últimos días se me ocurrió un plan de acción extraordinario, y me moría de bronca pensando que no se lo podía pasar a mi gente. Me devanaba los sesos buscando una solución, … y vos me la servís en bandeja.

-No, Valentín. Y no sirvo para eso, vos estás loco.

-Escuchame un momentito. Va a ser fácil. Vos te lo memorizás todo, y basta. Con eso ya está.

-No, vos estás loco. A mí me pueden seguir, cualquier cosa, para ver si no estoy en combinación con vos.

-Eso se arregla. Podés dejar pasar unos días, dos semanas. Y yo te digo cómo hacer para darte cuenta si te siguen o no.

-No, Valentín, yo salgo en libertad condicional, cualquier cosa me encierran de nuevo. Te aseguro que no habría el menor riesgo.

-Valentín, te lo ruego. No quiero saber una palabra de nada. Ni dónde están, ni quiénes son, nada.

[…]

-Soy yo y no vos el responsable por mis compañeros. Si te pido algo es porque sé que no hay riesgo. Todo lo que tenés que hacer es dejar pasar unos días, y hacer una llamada desde un teléfono público, no desde tu casa. Y citar a alguien en un lugar falso.

-¿Cómo en un lugar falso?

-Sí, en caso de que la línea del teléfono de mis compañeros está intervenida. Por eso les tenés que dar un lugar en clave, por ejemplo les decís en la confitería Río de Oro, y ellos saben que es otro lugar, porque todo por teléfono lo hacemos así, ¿me entendés? Si nombramos un lugar es que nos referimos en realidad a otro. Por ejemplo el cine Monumental es la casa de uno de nosotros, y el hotel Plaza es una esquina en el barrio de Boedo.

-Me da miedo, Valentín.

-Cuando te explique todo se te va a ir el miedo. Vas a ver lo fácil que es pasar un mensaje.

-Pero si la línea está intervenida me comprometo yo, ¿o no?

-Hablando desde teléfono público, no, y cambiando la voz, que es lo más fácil del mundo, eso yo te lo enseño. Hay mil maneras, con un caramelo en la boca, con un escarbadiente debajo de la lengua…Mirá, eso es nada. (241-242)

También pasa una escena similar en *Tengo miedo torero*.

> Es muy serio, más de lo que tú crees, por eso yo prefiero que sepas lo justo. Y si algún día nos tenemos que comunicar en la clandestinidad, vamos a usar una contraseña, una palabra, una frase secreta que solamente conozcamos los dos, ¿qué te parece? Me encantó (*ella tenía las mejillas como duraznos al sol)*, ¿y puede ser una canción? No se usa mucho, pero si tú quieres, no deben ser más de tres palabras. Ya la tengo, la encontré. ¿Quieres que te la escriba? Nunca, jamás, rugió Carlos con lúcida ternura. Una contraseña nunca se escribe, hay que aprendérsela de memoria. Entonces te la digo al oído. Carlos acercó su mejilla sin afeitar a la boca picaflora que lentamente le sopló los vahos cupleteros de aquel nombre. (122)

Como se puede apreciar aquí, hay cierta intimidad, no sólo en las palabras de las cartas sino también en la memoria compartida de un código. Funcionan bien las palabras sentimentales como código porque parecen expresiones subjetivas, únicas, nacidas del corazón. Por esto también pueden servir como consuelo al final de la obra, cuando Carlos le pregunta a la Loca: "¿Cómo podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mí? Con sólo tres palabras. ¿Qué palabras?, dijo con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista. *«Tengo miedo torero»* ¿Qué más?" (189-190) Son palabras de consuelo porque son una prueba concreta de una conexión íntima, una experiencia y la memoria compartida.

Así, tanto Puig como Lemebel, como escritores con "historical sense", reconocen la importancia de la carta y su discurso trillado en la tradición de la novela sentimental, pero se trabajan sobre ésta para poder llegar más allá de los alcances de la tradición, al señalar no sólo la conexión que existe entre estos personajes sino también la naturaleza e importancia de esta conexión humana en un sentido universal.

3.3 La Cultura del Llanto

> One error, in fact, of eccentricity in poetry is to seek for new human emotions to express; and in this search for novelty in the wrong place it discovers the perverse….
> Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things. (Eliot, 502)

Cuando las palabras fallan, los sentimientos se comunican a través del lenguaje corporal en lagrimas, temblores y balbuceos. Según Sarlo, esto ocurre recurrentemente en la novela sentimental porque la intensidad de los sentimientos rebasa los límites de la retórica literaria antes establecida. Estas expresiones corporales establecen lo que ella denomina una *cultura del llanto*, "es decir, una cultura que expresa las emociones bajo la forma de líquidos corporales que se vierten como consuelo reparador y no sólo como prueba de desesperación o tristeza." (*Signos…*, 38) Continúa así la descripción de la misma:

> El balbuceo y el llanto son prueba de la cualidad pulsional, dinámica y desordenadora del amor. Expresan una afección que no busca ni la coherencia de una sintaxis literaria aceptada, ni la arquitectura de un sistema de figuras heredado, sino que insiste en el sacudimiento verbal y físico: el temblor del amor. El enamorado tiembla, de ansiedad o de angustia, de felicidad o de miedo, balbucea, tropieza y vuelca los humores de su cuerpo hacia fuera, sacudido en sollozos, vertido en lágrimas. La pasión es con-moción…Los balbuceos, las lágrimas, en la novela sentimental, son los signos de un cuerpo que no puede ser gobernado completamente por la razón y que sólo puede confiar en esos otros dominios más allá de la razón…El sentimentalismo tiene esta dimensión transracional y translinguística. (35; 39)

En muchas escenas de la novela de Puig aparecen las lágrimas, pero quizás el ejemplo más concreto del uso "transracional y translinguística" de ellas viene cuando Valentín, al expresar su tristeza de manera lógica y calmada, como es su costumbre, contempla la palabra "nunca" y ésta le llena de un sentimiento devastador ante la fatalidad de su significado.

-Nunca. Qué palabra tan terrible, hasta ahora no me había dado cuenta… de lo terrible que es… esa… pa… palabra. …Perdoname.

-No, desahogate, desahogate todo lo que puedas, llorá hasta que no puedas más, Valentín.

-Es que me da tanta pena… Y no poder hacer nada, acá, encerrado, y no poder ocuparme de la mu… mujer, del hiji… hijito… Ay viejo, qué triste que… es…

-Qué se le va a hacer…

-A… ayudame a sacar el brazo de… de la frazada…

-¿Para qué?

-Da… dame la mano, Molina, fuerte…

-Claro. Apretá bien.

-Que no me quiero seguir sacudiendo así

-Qué importa que te sacudas, así te aliviás. (138-139)

Es claro entonces que esta *cultura del llanto* permanece intacta en la novela de Puig, pero de nuevo se encuentra que Lemebel modifica el eje tradicional de la novela sentimental en este punto. A pesar de los sentimientos que la Loca tiene por Carlos, ella siempre mantiene una distancia crítica ante el amor y su amado. Como ya se ha explicado, esto se debe a ciertas características posmodernas que existen en su personaje. Esta falta de la *cultura del llanto* es otra manifestación de las mismas. La Loca es muy dramática y apasionada a través de toda la novela. De ninguna manera carece de sentimientos ni expresiones de los mismos. Sin embargo, como se ha señalado en ejemplos anteriores, casi siempre terminan las confrontaciones con una broma o con ella callando lo que realmente quisiera comunicar.

Y si somos tan amigos y me aprecias tanto, ¿por qué nunca me dices nada? ¿Por qué no me tienes confianza y me cuentas de una vez de qué se trata todo esto?

Ella estaba eufórica, tratando de mantener la pose desafiante para molestarlo, para descalzarle ese modito caballeroso. Quería que la tomara, retándola, abofeteándola, que le hiciera algo, Cualquier cosa, pero que no se quedara así con los brazos cruzados mirándola con esa cara de mar muerto. Poco le importaba que le dijera el secreto de esas cajas, en realidad no le importaban nada esos cajones de mierda, esos libros o lo que fueran. Lo que ella quería era despertarlo, decirle que su amor silencioso la estaba

> asfixiando. Por eso le hacía este teatro dramático. Pero la seriedad nunca había convencido a nadie cuando intentó que la tomaran en serio. Menos Carlos, que la miraba inmutable, algo divertido, y sin decirle nada prendió la radio, y girando el dial sintonizó una musiquilla infantil. *«Alicia va en el coche Carolín»*, y se la quedó mirando con una tonelada de ternura paterna. Y con esa misma tranquilidad cambió de tema. ¿Sabes que a los niños en Cuba les celebran el cumpleaños a todos juntos, por barrio? ¿En patota?, dijo ella burlesca. (53)

Aquí se puede ver no sólo el hecho de que se contiene al momento de expresar sus verdaderos sentimientos, también revela una falta de confianza en la estrategia de la expresión emocional como tal, al notar que nunca ha logrado que nadie la tomara en serio de esa manera. Es más, ni ella misma puede expresarse sin reservas a solas.

> Quiso llorar, como tantas veces que la vida perra la enrostraba el espejo del desengaño. Quería llorar con toda su alma para sacarse de una vez la espina quemante de ese capricho, pero su mirada de quiltra lunera no logró reflejar la claridad agónica que se iba en el último pestañazo de la tarde. (137)

Éste es un problema recurrente para la Loca, lo cual obviamente señala que es un tema importante para Lemebel. Aquí se ve de nuevo la misma frustración ante la impotencia de expresar lo emocional.

> Cómo le hubiera gustado llorar en ese momento, sentir el celofán tibio de las lágrimas en un velo sucio cayendo como un blando y lluvioso telón sobre la ciudad también sucia. Cómo le hubiera gustado que toda su enjaulada pena rodara fuera de ella en al menos una gota de amargura. Sería más fácil partir, dejando quizás un pequeño charco de llanto, una mínima poza de aguada tristeza que ninguna CNI pudiera identificar. Porque las lágrimas de las locas no tenían identificación, ni color, ni sabor, ni regaban ningún jardín de ilusiones. Las lágrimas de una loca huacha como ella nunca verían la luz, nunca serían mundos húmedos que recogieran pañuelos secantes de páginas literarias. Las lágrimas de las locas siempre parecías fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por la cosmética de la chiflada emoción. (176)

También se repite el hecho de que la Loca se halla atrapada entre sentimientos encontrados. Por un lado anhela el desahogo, mientras por el otro duda de su valor. No importa llorar porque las lágrimas de las locas no tienen "identificación", pero al mismo tiempo reconocer eso es entender que su dolor tampoco tiene identificación ni importancia. Este sentimiento tan ambivalente ante cuestiones existenciales es propio de un ser posmoderno.

3.4 La Teoría del Obstáculo

El tema de la percepción y aceptación de las locas en Latinoamérica, como ya se ha mencionado, es uno de los obstáculos de la anécdota. Sarlo enfatiza la necesidad del obstáculo para regir las pasiones desenfrenadas de la novela sentimental. Explica esta necesidad así, **"**En un libro clásico, *L'amour et l'Occident*, publicado en 1939, Denis de Rougemont escribía: 'Sin obstáculos al amor, no hay <romance> […] La felicidad de los amantes nos emociona sólo a causa de la expectativa de la infelicidad que la acecha. Es necesaria esta amenaza de la vida y las realidad hostiles que distancia la felicidad en un más allá'" (*Signos*…, 40). Desde el melodrama romántico hasta la novela sentimental, los obstáculos principales para la protagonista han sido los peligros del sexo antes del matrimonio y las barreras de clase social, dos impedimentos a un casamiento feliz y, por ende, un final feliz. Sarlo señala el problema con la literatura que intenta conservar este esquema tradicional hoy en día:

> De modo imaginario, se afirma la posibilidad de ascenso social por alianza matrimonial. Esto, que fue una reivindicación democrática de las clases medias en los siglos XVIII y XIX, es una fantasía posible en el XX, cuando , precisamente porque es socialmente posible (aunque quizá no probable), ha perdido su capacidad de cuestionar las jerarquías sociales. (*Signos*…, 71)

Sarlo cita este conflicto como prueba de la decadencia del género como tal; sin embargo, deja fuera de su análisis el giro refrescante y contemporáneo que Puig y Lemebel agregan a este tema

al colocar locas viejas en el lugar canónico de la mujer joven, novata en el amor. De esta manera Puig y Lemebel han logrado seguir cuestionando las reglas de la sociedad en cuanto a la sexualidad.

3.5 La Entrada en el Mundo

A través de las similitudes que existen entre sus descripciones, es una conclusión lógica notar que la teoría del obstáculo, como lo llama Sarlo, se deriva del tema clásico del melodrama: la persecución. Hay cierto peligro en ver el mismo tema repetido, lo cual explica Thomasseau cuando dice: "El desarrollo excesivo de este tema podría hacer pensar –como lo sugería Mircea Eliade para los cuentos de hadas—que el melodrama es también 'una reproducción de los mitos iniciáticos'." (37) Sin embargo, tanto Puig como Lemebel esquivan este peligro de la repetición excesiva del tema de la persecución, rompiendo con el patrón del género de protagonistas jóvenes e inocentes a cambio de protagonistas viejas. A continuación se verán también las otras ventajas que ofrece este giro.

Por razones obvias, los hombres revolucionarios tienen que ser jóvenes para respetar la verosimilitud de la época y la lucha política en la cual estaban envueltos, pero, ¿por qué no podrían ser las locas de la misma edad?; o, como es común para la mujer en una pareja, ¿unos años menores que los hombres? Romper con el cuadro de protagonista joven resalta la imposibilidad del sueño de las locas por el simple hecho de que siguen solteronas a pesar de sus eternas ilusiones e intentos, cuestión que se torna aún más patética (patética en el sentido de la protagonista melodramática desdichada) cuando se toman en cuenta sus edades. Incrementa no sólo el patetismo de un ser quien a esta edad avanzada aún no ha experimentado el amor, sino también, junto con las circunstancias, hace que el sentimiento que experimenta en el momento de

la trama, ahora se perfile como una última oportunidad para lograrlo. Esto intensifica el suspenso del relato amoroso, otro factor melodramático importante.

A partir de la revolución femenina de los años sesenta, el sexo antes del matrimonio ya no es el tabú de antes. Además, las clásicas consecuencias no existen para las locas: no puede haber daños más graves para la reputación de quienes ya son despreciadas por la sociedad y, sin la posibilidad de un embarazo, tampoco los hay hacia la familia. Bajo este concepto se puede confirmar que, como lo concibe Valentín, para estos personajes "el sexo es la inocencia misma" (214). Para el joven revolucionario, su entrega amorosa sería sólo una página en el libro de las muchas relaciones amorosas que le podrían esperar con toda una vida por adelante, sobre todo siendo un muchacho que, de haberlo deseado así, encajaría perfectamente en la sociedad por sus estudios, su posición social, la apariencia física y la orientación sexual. Fácilmente la sociedad le perdonaría la aventura de juventud. No tiene nada que perder al entregarse pero, ¡pobrecita de la loca!, parece que se escuchara la voz del lector, "¡qué sienta el amor aunque sea una única vez!"

La madurez de la protagonista también ennoblece la entrega sexual, cosa bastante revolucionaria para el tema de la novela sentimental, cuya tesis hasta el momento ha sido evitar la entrega a toda costa. No obstante, la loca, a diferencia de la estereotípica joven novata seducida, sabe perfectamente lo que hace y por qué. En el caso de la Loca del Frente, incluso es ella quien seduce. De hecho, en el caso de la Loca del Frente no podemos hablar de una entrega al deseo del otro como tal a falta de la participación activa de la contraparte; sin embargo, se entrega sus servicios al placer del otro, entrega "su mejor regalo" (100).

Finalmente, la edad avanzada de las locas también hace hincapié en los factores de la sociedad que han hecho extremadamente verosímil el destino de una protagonista de este tipo, un ser destinado al fracaso amoroso. Fuerza al lector a contemplar el porqué de su "mala suerte"

amorosa, que seguramente ya conoce pero ignora como tantos otros problemas de los marginados e ignorados en la sociedad.

3.6 La Novela Histórico-Sentimental

Después de indagar en los obstáculos del amor, el tema principal de estas novelas, por último hay que comentar sobre otro sub-género de la novela sentimental que también aparece en las novelas de Puig y Lemebel: la novela histórico-sentimental. Sarlo explica el poder de este sub-género así:

> La novela histórico-sentimental es un género mixto, con un enorme potencial de divulgación de ideas e imágenes, apoyado en su capacidad de producir ficciones apasionantes y pedagógicas. A diferencia del folletín, cuyas peripecias eran inverosímiles si se las juzgaba de acuerdo con las exigencias de la tradición realista, la novela histórico-sentimental recurre a un discreto aparto de legitimación de su intriga: los nombres de la historia están allí. (*Signos*…, 64-65)

Este recurso a los nombres históricos se puede apreciar en ambas novelas. Mientras se rehúyen a los nombres para especificar al enemigo principal de una dictadura (el dictador mismo), se incluyen nombres y fechas de lugares y conflictos que señalan claramente situaciones y hechos históricamente comprobables. Como ya se ha mencionado, en el caso del conflicto de Argentina no hubo un solo rostro de la dictadura a quien señalar, así que el enemigo toma la forma, vaga y precisa a la vez, del Estado, específicamente en el director de la penitenciaría. Puig escribe con asombrosa nitidez el sentimiento de la dictadura, pero quizás el hecho de escribir en el exilio, desamparado y sin una comunicación confiable sobre el asunto mientras seguía el conflicto, limitaba la posibilidad de enumerar hechos específicos. Esto, junto con el hecho de que escribe antes de la última terrible dictadura, resulta en una escritura que describe más bien una cultura

militarizada de censura y autocensura que una dictadura como tal. Además, al momento de publicar confesó un temor a que las represalias se cobrara sobre la familia y los amigos que aún residían en Argentina. Lemebel es mucho más específico, nombra fechas y lugares de un atentado real, incluso las escenas que describen tal evento detallan los hechos minuto por minuto (139-161).

Estos datos, junto con la verosimilitud con que se representan a los respectivos conflictos, hace que ambas novelas se cargan de un tono de seriedad, lo cual permite que también resuena en la historia amorosa a pesar de su carácter poco convencional; hace que se tomen en serio a las locas como parte de la sociedad, no como excepción, debido a que sufren bajo la dictadura igual que el resto de la sociedad. Sin embargo, el verdadero propósito de las novelas es la resolución del tema del amor para las locas, porque las novelas terminan, no en una resolución del conflicto político, sino en la resolución, aunque sea trágica, de la historia del amor. Según Sarlo, "De eso se trata precisamente en la novela histórico-sentimental: un destino pasional establece sus reglas por sobre un destino colectivo…Prevalece el orden afectivo porque ése es el orden que define el género y el género sigue sus reglas y no las de la historiografía." (*Signos*…, 66).

4. Conclusión

En el presente trabajo ya se probó que tanto Puig como Lemebel fueron conscientes en su uso de elementos del melodrama y la novela sentimental. A pesar de trabajar con un género que, como señala Sarlo, estaba en decadencia, consiguieron impactar en ello de manera original. Primero, se probaron que ambas se cuidaron de guardar las características básicas del melodrama clásico que es la base de la novela sentimental. Dentro de estas características está la división del mundo en personajes simples y maniqueos: los buenos y los malos. Se vio cómo las locas

mismas son incluso estereotípicas dentro del mundo de las locas latinoamericanas, esto con el fin de respetar otra característica importante del melodrama: el lugar privilegiado de la anécdota por sobre el de los personajes. Debido a la importancia de la anécdota, también se habló del tema de la persecución y los monólogos patéticos y cómo éstos sirven para hacer avanzar la trama en una historia que se rige por las emociones.

Después se habló de cómo estos autores tomaron estas características de géneros canónicos y, con giros intencionales, cambiaron no sólo el género de la novela sentimental, sino también la manera en que se ve a la sociedad. Puig es el primero en hacer esto con la usurpación del rol protagónico femenino de la novela sentimental por una loca latinoamericana. Este cambio era necesario porque, como ya se mostró, la mujer protagonista canónica de la novela sentimental ya no es capaz de cuestionar la sociedad como antes lo hacía gracias a que la liberación femenina de los años sesenta y en adelante se ha encargado, precisamente, de buscar soluciones a las barreras sociales que enfrentaban éstas. Puig reconocía todo aquello y, entonces, se puede decir que su modificación del rol protagónico fue una decisión consciente y no un simple accidente fortuito; le saca provecho explorando los temas más importantes y polémicos de su época durante una de las tantas dictaduras de Argentina con su cultura militarizada: censura sexual, tortura, maltrato humano. En este sentido, su giro es político porque con rechazar tanto las estructuras del género literario (genre) de la novela sentimental como las del género (gender) oficial y polarizado a través de la lengua al hablar en femenino en la voz de Molina, arroja luz sobre los fundamentos del Estado totalitario.

Luego llega Lemebel, más de veinte años después, a recontar *casi* la misma historia de amor; también, como la de Puig, manifiesta un giro con fines políticos anti-Estado, pero con la variación de que ese estado dictatorial ya no existe como tal, sino a través de sus resabios

ideológicos un tanto fosilizados. Busca, como ya se ha mostrado, una catarsis colectiva para el pueblo chileno a través de la denuncia y la ridiculización del Dictador (aún vivo en el momento de la publicación) que tanto los había hecho sufrir.

Por otro lado, también está la búsqueda del trato digno de las locas latinoamericanas; esto no es una repetición del tema de Puig, sino hacer notar que, más de veinte años después, aún es necesario insistir en ello para lograr un cambio. Sin embargo, la diferencia más grande entre Puig y Lemebel está en la introducción de la protagonista posmoderna del último. Con este acto, éste ha logrado ejemplificar perfectamente el conflicto del siglo XXI, un ser posmoderno atrapado en un mundo que todavía se rige sobre la base de muchas de las reglas "anticuadas" de la modernidad. Con la introducción retrospectiva (por tratarse de la época dictatorial) de un personaje posmoderno en su actitud final, ha cambiado la manera en la que, hoy en día, se puede ver a la modernidad y, así, a las viejas novelas sentimentales.

Según T.S. Eliot,

> …what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it…Whoever has approved this idea of order…will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities. (499)

Se puede decir entonces que Puig y Lemebel no sólo supieron aprender del pasado utilizando los elementos de los géneros melodramáticos y sentimentales, agregándoles el "talento individual" del cual habla T. S. Eliot, para así entrar a la gran Tradición como si fueran los últimos en una larga lista, sino que sus obras lograron cambiar esa Tradición al entrar en diálogo subversivo con ella. Éste es un hallazgo no sólo con respecto a la creación propia de estos dos

autores, sino para el género de la novela sentimental que, según Sarlo, está en decadencia, pero gracias a los giros revolucionarios de ambos, se ha revitalizado y recobrado, para la sociedad, su capacidad analítica y pedagógica (sin ser moralizante).

Referencias Bibliográficas

Amícola, José. "Manuel Puig y la narración infinita." Trabajo incluido en *Historia crítica de la literatura argentina,* diriga por Noé Jitrik. El mismo forma parte del tomo 11 denominado "La narración gana la partida", dirigido por Elsa Drucaroff, Buenos Aires, 2000, 295-319. *SEDICI Repositorio Institucional de la UNLP*. 24 febrero 2004. Web. 7 octubre 2014. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3238/Documento_completo.pdf%3Fsequence%3D1

Aristotle. "Poetics". *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. Boston: Bedford Books, 1998. 38-64.

Bauman, Zygmunt. *Ética Posmoderna*. México, D.F.: Siglo XXI, 2006.

Coddou, Marcelo (Primavera 1978) "Complejidad estructural de El beso de la mujer araña," Inti: Revista de literatura hispánica: No. 7, Article 3. Web. 30 November 2014. http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss7/3

Couteiro, Luis. "Slavoj Zizek – Utopia". Video clip en línea. *Youtube*. YouTube, 16 diciembre 2013. Web. 6 octubre 2014. https://www.youtube.com/watch?v=qbEguPFMoqE

De la Fuente, Alejandro. "Las Yeguas del Apocalipsis: Pedro Lemebel y Francisco Casas." *Yeguas del Apocalipsis*. D21 Proyectos de arte, 2013. Web. 28 enero 2015. http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/

Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent". *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. Boston: Bedford Books, 1998. 498-503.

Entrevista Televisiva "Trazos de la ciudad". Universidad Católica de Chile Televisión. Subido a la red por Mario Amena con el título "Pedro Lemebel". Video clip en línea. *Youtube*. Youtube, 22 agosto 2014. Web. 5 marzo 2015. https://www.youtube.com/watch?v=oBsWcOZiw14

Leavis, F.R. "The Great Tradition". *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. Boston: Bedford Books, 1998. 601-607.

Lemebel, Pedro. *Loco afán: crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Neyret, Juan Pablo. "Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007. Web. 18 octubre 2014. https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html

Ogarrio Badillo, Gustavo Edson. "No Habrá Final Feliz: Literatura, Poder y Melodrama en América Latina". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Pérez Villamil, Ximena. "Jacqueline, la hija rebelde, autoritaria y predilecta de Pinochet". 10 febrero 2010. *elmostrador.país* Grupo El Mostrador. Web. 29 November 2014. http://www.elmostrador.cl/pais/2012/02/10/jacqueline-la-hija-rebelde-autoritaria-y-predilecta-de-pinochet/

Pleb, Ruckely. "Pedro Lemebel – En Enemigos Intimos 1". Video clip en línea. *YouTube.* YouTube, 1 agosto 2008. Web. 6 octubre 2014. https://www.youtube.com/watch?v=EcBu6zfnxXc&NR=1

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. México, DF: Debolsillo, 2005.

Roa, Armando. *Modernidad y posmodernidad: coincidencias y diferencias fundamentales.* Santiago de Chile: Andres Bello, 1995.

Shklovsky, Victor. "Art as Technique". *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. Boston: Bedford Books, 1998. 717-726.

Tcherkasi, José. *Habla Copi: Homosexualidad y Creación.* Buenos Aires: Galerna, 1998.